

# **DIE BEELD SE GEDAGTES: 'N ALTERNATIEWE BENADERING TOT DIE VOORSTELLINGSFUNKSIE VAN DIE FOTOBEELD**

**Aletta Dorfling**

**Tesis voorgelê ter voldoening aan vereistes**

**vir die graad van**

**MA (Visuele Studies)**

**Departement Visuele Kuns**

**Universiteit Stellenbosch**

**Studieleier: Dr. Stella Viljoen**

**Desember 2010**

# Verklaring

---

Ek, die ondergetekende, verklaar hiermee dat die werk in hierdie tesis vervat, my eie oorspronklike werk is en dat ek dit nie vantevore, in die geheel of gedeeltelik, by enige ander universiteit ter verkryging van 'n graad voorgelê het nie.

.....  
**Aletta Dorfling**

Desember 2010

.....  
**Datum**

# Opsomming

---

Hierdie tesis is bemoei met die wyse waarop die fotobeeld konvensioneel aan 'n mimetiese kode van "gedrag" onderhewig is, met die gevolg dat alternatiewe voorstellingsfunksies dikwels buite oorweging gehou word. 'n Interessante area van ondersoek word blootgestel wanneer die komplekse verhouding tussen die toeskouer en beeld betrek word om die broosheid van eersgenoemde se agentskap in die waarneming-proses te beklemtoon. Dit is dus vanuit hierdie gewaarwording dat ek my bespreking van die fotobeeld grotendeels binne 'n psigoanalitiese raamwerk situeer en aan die hand van konsepte soos *Einfühlung*, die *Lacanian Real* en John Dewey (2005) se teorie van kuns as ervaring, bespreek. Die skynbaar teenstrydige aard van die fotobeeld as (onder andere) beide mimetiese realiteitskopie en piktoriale fiksie, ooglopend onafhanklik van taal *en* eweveel deurspek met diskursiewe vertolkings, openbaar volgens my egter die ideale vertrekpunt vanwaar fotografie se voorstellingsfunksie heroorweeg kan word. Dié opponerende tweespalt, wat as kenmerkende karaktertrekke van die fotobeeld na vore tree, noop die toeskouer om die beeld met 'n verhoogde sensitiwiteit te benader – met die gevolg dat die foto se onlosmaaklike skakel met "haar"<sup>1</sup> diskursiewe grense *en* aptyt vir die "onsêbare" as konstruktiewe koalisie gesien word. Die fotografiese werk van Lien Botha, veral haar *Amendment*-reeks (2006) en *Parrot Jungle* (2009), sal deurentyd as visuele bevestiging van my argumente betrek word.

---

<sup>1</sup> Deur die verloop van my studie sal die beeld by tye as "haar" aangespreek word. Hierdie is nie bloot 'n diskursiewe omkering van hegemoniese gender-strukture nie, maar sluit aan by Mitchell (2005) se omskrywing van die beeld as 'n entiteit wat dikwels aan patriargale raamwerke onderworpe is. Hy verduidelik dat die beeld (veral wat sogenaamde hoë kuns betref) die begeerte van die toeskouer uitlok, maar die teenwoordigheid van die kyker ontken – 'n tipiese vertolking van die *male gaze*: [*We are*] *remin[d] of the default feminization of the picture, which is treated as something that must awaken desire in the beholder while not disclosing any signs of desire or even awareness that it is being beheld, as if the beholder were a voyeur at a keyhole* (Mitchell 2005:44). Hierdie verhouding tussen die toeskouer en die beeld sal deur die verloop van die hoofstuk ondersoek word om 'n alternatief vir die oënskylike afstand tussen die beeld en kyker bloot te stel.

# Abstract

---

This thesis is concerned with the way in which the photographic image has conventionally been subject to a mimetic code of "behaviour", resulting in the marginalization of alternative, representational functions. An interesting area of study is, however, laid bare when the complex relationship between the viewer and image initiates a discussion around the former's wavering position as autonomous agent within the observation process. Using this awareness as a point of departure, my discussion will be primarily situated within a psychoanalytic framework by focusing partly on concepts like *Einfühlung*, the *Lacanian Real* and John Dewey's theory of art as experience. An apparent dualistic rivalry, that situates the photo-image simultaneously as a mimetic agent of reality *and* pictorial fiction, apparently devoid of language *and* equally riddled with discursive interpretations, serves furthermore as an ideal complication of the photograph's conventional, representational function. These opposing "forces", recognizable as a typical characteristic of the photographic image, subtly challenges the viewer to regard it with a heightened sensitivity – resulting in an awareness that the photograph's inseparable bond with its discursive boundaries, and appetite for the "unrepresentational", does in fact represent a constructive coalition. The photographic work of Lien Botha, especially her *Amendment*-series (2006) and *Parrot Jungle* (2009) will serve as a visual emphasis of my arguments.

# Inhoudsopgawe

---

<i>Verklaring</i> .....	<i>i</i>
<i>Opsomming</i> .....	<i>ii</i>
<i>Abstract</i> .....	<i>iii</i>
<b>Inleiding en agtergrond</b> .....	<b>1</b>
Doelstelling en omvang van studie .....	5
Kernpunte van my navorsing .....	6
Teoretiese perspektief.....	6
Literatuuroorsig.....	7
<b>Uiteensetting van hoofstukke</b> .....	<b>10</b>
Hoofstuk 1 .....	10
Hoofstuk 2 .....	11
Hoofstuk 3 .....	13
Hoofstuk 4 .....	15
<b>Hoofstuk 1</b>	
<b><i>Waansinnig of bedeesd? Die mimetiese funksie van fotografie met betrekking tot die teorie van <i>Einfühlung</i></i></b> .....	<b>17</b>
Mimetiese realiteit heroorweeg.....	20
Empatieteorie: 'n deurgang tot die Self .....	25
Lacanian <i>Real</i> en die grense van voorstelling .....	29
Opsomming.....	38
<b>Hoofstuk 2</b>	
<b><i>Die beeld wat terugkyk: 'n ondersoek na die piktoriale bewussyn van die beeld aan die hand van diskursiewe raamwerke en die toeskouer se onderbewuste self</i></b> .....	<b>40</b>
Die kompleksiteit van sig .....	42
Die denkende fotobeeld.....	45
Gapings in begrip as teken van die sublieme.....	47
Opsomming .....	56

### **Hoofstuk 3**

#### ***Die beeld as ervaring: 'n antropologiese byroete tot die verhouding tussen die beeld en alledaagse .....58***

Die alledaagse as ontnugterde "realiteit" .....	60
<i>Parrot Jungle</i> , die alledaagse en spasies tussen begrip.....	63
Die anti-teatrale as premeditasie van die alledaagse in fotografie.....	73
Opsomming.....	77

### **Hoofstuk 4**

#### ***Stille omskrywings: 'n alternatiewe benadering tot teoretiese diskoerse met betrekking tot die fotobeeld .....79***

'n Kritiese oorsig rakende die diskursiewe konvensies waaraan die fotobeeld onderworpe is .....	81
Interpretasie as diskursiewe beleg van die fotobeeld .....	83
Die sintuiglike keersy van diskursiewe oorlewering .....	85
Die emotiewe waarde van blinde observering.....	88
Die onderbewussyn en kompleksiteit van fotografiese observering.....	90
Die fotobeeld as spieël van innerlike/uiterlike realiteite .....	92
Opsomming.....	94

### **Naskrif**

#### ***'n kort oorsig van my studie en verwysing na verdere roetes van ondersoek .....97***

#### ***Bibliografie.....105***

#### ***Lys van illustrasies.....112***

#### ***Illustrasie-addendum.....114***

# Inleiding en agtergrond

---

*Society is concerned to tame the Photograph, to temper the madness which keeps threatening to explode in the face of whoever looks at it (Barthes 1984:119).*

Dit is in geen onsekere terme dat die fotobeeld as komplekse agent in visuele kultuurdiskoorse deur die Franse skrywer en kritikus, Roland Barthes (1984) hierbo verwoord word nie. Sy verwysing na 'n spanningsvolle verhouding tussen die foto se konvensionele (mimetiese) funksie en onderliggende diskursiewe opstandigheid, laat die indruk dat fotografie as mimetiese realiteitskopie en draer van semiotiese betekenskodes, van nuuts af heroorweeg behoort te word. Barthes se ietwat animistiese omskrywing van die fotobeeld, bring egter die gedagte tuis dat meer as net die foto se verhouding tot 'n verwysbare realiteit aangespreek word. Sy betrekking van die toeskouer is, volgens my, 'n seker teken dat 'n wyer diskursiewe arena betree word waarin die fotobeeld die deurgang bied tot 'n fassinerende ondersoek wat die komplekse verhouding tussen die beeld, toeskouer en sy/haar realiteit blootlê. Dit is dus binne dié denkraam dat my navorsing rondom die voorstellingsfunksie van die fotobeeld as filosofiese vraagstuk situeer sal word. Die fotografiese werk van Lien Botha sal deur die verloop van my studie as visuele ondersteuning van my teoretiese ondersoek bygehaal word. Alhoewel haar werk nie die fokus van my ondersoek uitmaak nie, dien haar foto's, veral soos vertolk in *Amendment* (2006) en *Parrot Jungle* (2009), as ideale klankbord waarteen die komplekse verhouding tussen toeskouer en fotobeeld afgespeel kan word.

My belangstelling in dié area van ondersoek is deels aangedryf deur twee bronne wat met onortodokse denkoetes die uitsonderlike invloed van die beeld op die mens se psigiese toestand, reaksies en alledaagse bestaan verwoord. Alhoewel fotografie nie as eksklusiewe ondersoekveld uitgelig is nie, is die outeurs se onderskeie herevaluerings van die beeld se konvensionele posisie binne 'n kunsdiskoers en groter sosiale konteks die ideale vertrekpunt vanwaar die fotobeeld ewe veel problematiseer kan word.

David Freedberg (1989) se omskrywing van die beeld se voorstellingsfunksie vind veral aanklank by my eie oortuiging wat dié onderwerp betref. In *The power of images* (1989) ondersoek hy die beeld (met verwysing na uiteenlopende historiese voorbeelde) as 'n visuele objek wat 'n besonder diepgesetelde impak, nie net die mens se kultuur-bestaan nie, maar ook op sy/haar innerlike leëwêreld uitoefen. My belangstelling in die ooglopend onmoontlike voorstel dat die beeld nie net aan eenrigting-observasies onderworpe is nie, maar ook na die toeskouer "terugkyk", word deels ondersteun deur Freedberg se kritiese houding jeens diskursiewe kunskonvensies wat die toeskouer se ervaring van die werk temper en bepaal. Dit is veral sy beskrywing van die ingeperkte magsbasis wat tradisioneel aan die beeld binne 'n Westerse kunsdiskoers gebied word, wat my eie oortuiging eggo. Die aanslag op die beeld se voorstellingsfunksie dui op 'n poging om die irrasionele en soms onverwoordbare nuanses van visuele ervaring te ontken (Freedberg 1989:430). Deur die verloop van my studie sal dié "versteekte" eienskappe van die beeld in die besonder uitgelig en bespreek word.

Wanneer die fotobeeld tot die gesprek rondom die verhouding tussen die toeskouer en beeld betrek word, is Roland Barthes (1984) se soektog na die "essensie van fotografie" in *Camera Lucida* 'n gepaste aanknopingspunt. Die uiteindelijke gevolgtrekking waarmee Barthes vorendag kom, is volgens Freedberg nie met sy aanvanklike impetus (naamlik 'n klinkklare deurgroding van fotografie self) bemoei nie, maar met die reaksie wat die foto in die toeskouer genereer (Freedberg 1989:430). Barthes kom uiteindelik tot die gevolg dat die reaksie wat jeens die beeld uitgeoefen word, die foto in al sy rykheid blootlê deur nie net aan die konvensiegedrewe stem van "banaliteit" (*to say what everybody sees and knows*) nie, maar ook aan 'n persoonlike stem van individualiteit gehoor te gee (*to replenish such banality with all the élan of an emotion which belongs only to myself*) (1989:430). Freedberg verwoord die proses soos volg: *We survey the banal and commonplace evidence, the evidence we all know, and supplement it – flesh it out – by looking more deeply into ourselves. It is not easy to do this, because of repression [...] We have, in a sense, to try to lose our education* (1989:430).

Hierdie poging tot die herevaluering van geskoolde reaksies teenoor die beeld dien as deurgang waarvolgens Freedberg een van sy hoofdoelstellings in sy boek blootlê, naamlik dat ons ervaring van realiteit met ons algemene ervaring van die beeld binne



kritiese kunsdiskoerse integreer word.<sup>2</sup> Hierdie aspek word verder ook binne my studie belig deur antropologie as studieveld te betrek waarbinne alternatiewe benaderings tot teoretiese vertolkings van deurleefde realiteite merkbaar is. Dit is egter nodig om te noem dat die insluiting van 'n antropologiese sytak tot my ondersoek nie bloot net op formele ooreenkomste geskoei is nie. My voorneme om die fotografiese werk van Lien Botha (in die besonder *Parrot Jungle*) as sentrale fokuspunt van my studie te situeer, het daartoe aanleiding gegee dat die etnografiese aard van haar werk 'n alternatiewe benadering tot die "kuns-foto" se soms konvensie-gedrewe aard gebied het. In haar visuele werksmetode word die kamera as "toevalligheid" ingespan met die doel om onbenullighede en spasies tussen begrip in die alledaagse uit te lig. Eerder as 'n duidelik, semioties-gekodeerde beeld (soos wat konvensioneel die aard van die kunsfoto is), beklemtoon Botha die skeppingsproses en toeskouer se hervorming van die eindproduk.

In *The shadow side of fieldwork* (2007), omskryf Ellen Corin soortgelyk 'n kantlyn-benadering wat etnografiese veldwerk se vertroue in positiwistiese navorsingsmetodes as skakel met realiteit, omverwerp. Haar kritiese herbeskouing van ingewinde veldwerkdata (teks en beeld) kan enersyds as eggo van Botha se tentatiewe vertroue in fotografiese betekenis en my eie ondersoek na die rol van die toeskouer en fotografie se voorstellingsfunksie gesien word:

*The guiding thread that gradually came to organize [my] thought process is the idea that ethnographic descriptions might contain something unseen, not only to readers but also to the ethnographer; something that opens up a space of strangeness* (Corin 2007:240).

Corin (2007) gaan voort deur die etnograaf se interaksie met realiteit as 'n multidimensionele ervaring op te som, wat 'n beduidende invloed op sy/haar begrip en uitbeelding van die wêreld het. Hierdie gesplete posisie waarin die etnograaf vasgevang is, spreek van 'n gelyktydige gewaarwording van beide die eksterne en interne faktore wat observasie moontlik maak. Die "eksterne" verwys na die aktiwiteite, belangstellings en interaksies wat in die alledaagse sfeer van die etnograaf se leefwêreld plaasvind. Die

---

<sup>2</sup> In hierdie opsig kan daar kortliks verwys word na John Dewey se gelyksoortige argument in *Art as experience* (2005). Hy is van mening dat kuns as estetiese ervaring 'n onlosmaaklike deel van alledaagse bestaan behoort uit te maak. Hierdie ervaring is egter volgens Dewey nie 'n innerlike sensasie of gevoel nie, maar sprekend van 'n deurleefde kameraderie tussen kuns en die lewe: *It is the shared social activity of symbolically mediated behaviour* (Dewey in Cooper 1997:209).

"interne" ontspring daarenteen uit die begeertes, weersin en skaamte wat eersgenoemde van binne aandryf:

*It destroys any pretensions of the transparency of description and language. It reminds us that the [...] images we form are always "haunted" by other [...] visions – by sensations, shapes and colours that depend intimately on the particular personal, social, and cultural histories that make up who we are, often without our knowledge (Corin 2007:239).*

Dit is uit hierdie oogpunt, wat die komplekse aard van die beeld blootlê, dat W.J.T. Mitchell se argumente in *What do pictures want?* (2005) as interessante teoretiese grondslag tot my ondersoek betrek kan word. Hy omskryf die beeld eweveel as 'n komplekse wisselwerking tussen die materiële kwaliteit sowel as die simboliese afleidings wat binne kunskonvensies daaraan toegeskryf word. Wat veral tot my eie gesprek bydra, is Mitchell se nugtere reaksie tot teoretiese omskrywings van die fotografiese proses. Hy verduidelik dat hierdie ondersoekveld dikwels onder 'n anti-essensialistiese vaandel propageer word, maar dat die teendeel egter waar is. 'n Ontkenning van vasgestelde fotografiese kerneienskappe lei ironies genoeg tot verklarings wat die foto se konstrueerde aard ignoreer. Die gevolg hiervan is, volgens Mitchell, dat fotografie se "ware aard" in "haar"<sup>3</sup> outomatiese realisme, sowel as estetiese idealisme verklaar word. Dié paradoksale lys is ooglopend eindeloos:

*[Photography] is praised for its incapacity for abstraction, or condemned for its fatal tendency to produce abstractions from human reality. It is declared to be independent of language, or riddled with language. Photography is a record of what we see, or a revelation of what we cannot see [...] Photographs are things we look at, and yet, as Barthes also insists, "a photograph is always invisible: it is not what we see" (Mitchell 2005:274).*

Hierdie bykans onversoembare aard van fotografie se multivlakkigheid blyk om enige sinvolle ondersoek heeltyds te ondermyn. Ek skaar my egter by George Baker (2005) se mening wanneer hy die dualistiese kompleksiteit van die fotobeeld as die basis voorstel vanwaar 'n uitdagende interaksie met die medium realiseer kan word (Baker 2005:104).

---

<sup>3</sup> Soos reeds in die inleidende opsomming van my tesis genoem, sal die beeld deur die verloop van my studie by tye as "haar" aangespreek word. Hierdie is nie bloot 'n diskursiewe omkering van hegemoniese gender-strukture nie, maar sluit aan by Mitchell (2005) se omskrywing van die beeld as 'n entiteit wat dikwels aan patriargale raamwerke onderworpe is. Hy verduidelik dat die beeld (veral wat sogenaamde hoë kuns betref) die begeerte van die toeskouer uitlok, maar die teenwoordigheid van die kyker ontken – 'n tipiese vertolking van die *male gaze*: *[We are] remin[d]ed of the default feminization of the picture, which is treated as something that must awaken desire in the beholder while not disclosing any signs of desire or even awareness that it is being beheld, as if the beholder were a voyeur at a keyhole* (Mitchell 2005:44). Hierdie verhouding tussen die toeskouer en die beeld sal deur die verloop van die hoofstuk ondersoek word om 'n alternatief vir die oënskynlike afstand tussen die beeld en kyker bloot te stel.

Dit is om hierdie rede dat my studie heeltyds van 'n "ideale", epistemologiese posisie vir fotografie wegdeins om eerder 'n simbiotiese verhouding tussen opposisies voor te stel. Om hierdie rede fokus elk van my hoofstukke op die onwaarskynlike samewerking tussen twee "haakse" terme – kuns en die alledaagse; diskursiewe kunskonvensies en die onuitgesproke emosie; fotografie se ooglopende mimesis en sy geïdealiseerde piktografie. Hierdie aanslag is daarop gemik om 'n alternatiewe voorstellingsfunksie vir die foto bloot te lê, wat die toeskouer as integrale deel van die betekenis-making-proses herken. Lien Botha se werk sal ook heeltyds as "visuele kantstelling" betrek word om elkeen van die hooftemas in my ondersoek te belig.

## **Doelstelling en omvang van studie**

'n Ondersoek na die komplekse aard van die fotografiese beeld dien as teoretiese grondslag vanwaar ek die beeld as sosiale impakspeler verwoord. Hierdie benadering berus noodgedwonge op 'n beklemtoning van die interpersoonlike verhouding wat tussen die beeld en die toeskouer bestaan. My gebruik van die woord "interpersoonlik", is met opset betrek en behoort nie as animistiese fantasie van die toeskouer gelees te word nie. Inteendeel, hierdie ondersoek na die wedersydse gesprek waarin die beeld en die toeskouer verbind is, berus op 'n grondslag wat kantlynteorieë in antropologie, die sielkunde en visuele studies insluit.

Die gemeenskaplike raakpunt wat dié uiteenlopende ondersoekvelde tot my studie sal bydra, is 'n gewaarwording van die komplekse aard van sig en die moontlikheid van 'n poreuse skeidslyn tussen kuns en alledaagse ervaring. Soortgelyk word 'n kritiese beskouing van kunsdiskoerse (wat op die geskrewe woord en kognitiewe denke staatmaak) in die lig van David Freedberg (1989) en Timo Smuts (2004) se ondersoek by my argument ingesluit. Nelson Goodman (1984) se verklaring dat emosie as 'n integrale deel van kognitiewe denke erken moet word (1984:8), is moontlik een van die spilpunte waarom my studie draai.

Dit is in hierdie opsig dat die konsep van *Einfühlung* (empatie-teorie) deels betrek kan word om die verwantskap tussen die "estetiese" en persoonlike persepsies uit te wys. Hierdie term, wat uit laat negentiende-eeuse Duitse estetika ontstaan het, is hoofsaaklik bemoei met die wyse waarop visuele ervarings as 'n projeksie van die self op die beeld omskryf word (Wispé 1990:17). In dieselfde trant, dien die ooglopend mimetiese

kwaliteit waarmee fotografie die wêreld in gevriesde "realiteitsgrepe" kan omskep, as fassinerende ondersoekveld waarvolgens die verhouding tussen die beeld en toeskouer heroerweeg kan word.

### **Kernpunte van my navorsing:**

- Die kompleksiteit van die verhouding tussen die toeskouer en beeld sal ten eerste as onderliggende dryfveer van my navorsing uitgelig word.
- 'n Kritiese herbeskouing van mimesis en diskursiewe raamwerke wat konvensioneel die fotobeeld se voorstellingsfunksie bepaal, word vervolgens bespreek.
- "Versteekte" voorstellingsfunksies van die fotobeeld word as alternatief tot die bogenoemde semiotiese sekerhede met betrekking tot "haar" ontleding voorgestel. Die teorie van *Einfühlung*, *Lacanian Real* en Dewey se teorie van kuns as ervaring, sal onder andere as diskursiewe keersy voorgestel word. In elke geval word 'n nou band tussen die kognitiewe en emotiewe benadering van die toeskouer tot die beeld erken.

### **Teoretiese perspektief**

My ondersoek sal deels op die bydrae van **Visuele Semiotiek** steun om veelvuldige betekenis binne die bespreekte fotobeelde te omskryf. Alhoewel hierdie teoretiese benadering op 'n strukturalistiese grondslag berus,<sup>4</sup> kan visuele semiotiek steeds as vertrekpunt tot my dekonstruktiewe leeswerk van die fotografiese beeld bydra. In die boek, *Reading images: the grammar of visual design* (1996), beskryf Gunther Kress en Theo van Leeuwen visuele semiotiek as 'n ontledingsmetode wat die beeld as 'n visuele stelling (*statement*) benader. Uitgebeelde persone, plekke en selfs abstrakte konsepte word binne 'n gedeelde raamwerk beskou waarvolgens elkeen tot die skep van 'n betekenisvolle geheel bydra (1996:1).

Binne die konteks van my eie ondersoek moet die begeerte tot konvensiegedrewe vertolkings egter met groot omsigtigheid en selfs wantroue benader word, aangesien die

---

<sup>4</sup> Strukturalisme se siening dat die wêreld as deel van 'n vasgestelde teken-sisteem (*sign system*) bestaan, het meriete, maar aangesien ek die relatiewe aard van betekenis en die onvaste verhouding tussen die referent (*signifier*) en verwysde (*signified*) in my ondersoek uitwys, sal my benadering moontlik 'n groter "vertroue" (sover dit vertrou kan word) in 'n post-strukturalistiese benadering plaas.

vertroue in 'n visuele taal (*grammar*) waarmee die beelde ontleed kan word, juis deur my bevraagteken word. Ek situeer egter my analise in die raamwerk wat Freedberg aanprys, naamlik dat die "persoonlike", "geskoolde" observasies moet infiltrer om die moeilik-verwoordbare bloot te stel.

Die bogenoemde stellings rondom die gepastheid van Visuele Semiotiek binne die konteks van my studie sou moontlik 'n meer "ideale" tuiste binne 'n psigoanalitiese raamwerk vind. Josie Grindrod (2006:2) verduidelik dat die gedagte dat kuns as 'n tussenganger van eksterne en interne leefwêreld funksioneer, 'n sentrale konsep binne die interdisiplinêre studieveld van estetiese en **psigoanalise** is. Die wyse waarop hierdie benadering die toeskouer deurgaans as 'n subjek-in-beweging (*ongoing formation*) voorstel, maar ook die onseker en konstrueerde aard van die beeld erken, is 'n gewaarwording wat my eie studie ook kenmerk (Drucker in Grindrod 2006:5).

## Literatuuroorsig

James Elkins se *The object stares back: on the nature of seeing* (1996) is 'n besondere boek wat die ooglopende eenvoud van sig omverwerp en dié onskuldige sintuig as 'n onbeheerbare entiteit uitwys. Die fokus van sy studie is juis op die vreemdheid van observasie gerig, veral wanneer 'n metaforiese blindheid as integrale deel van visie beskou word. Elkins bespreek 'n wye reeks voorbeelde wat die mikrowetenskap en filosofie insluit. Sy ondersoek is van groot waarde in terme van my eie studie, aangesien dit kan bydra om die fotobeeld as voorstelling van 'n gegewe realiteit te ondermyn. Realiteit self word immers deur hom uitgedaag wanneer die begeertes van die oog die skerms word waardeur 'n fiktiewe narratief aan ons voorgeskryf word.

Dit is in hierdie opsig dat Fried (2009) se bydrae tot die teoretisering van die fotobeeld 'n skakel bied wat die band tussen die foto as diskursiewe teks en "realiteitskopie" uitlig.

In *Why photography matters as art as never before* (2009), kontekstualiseer Fried fotografie as 'n medium wat sedert die 1970's 'n prominente uitstal-estetika aangeneem het (*large scale and for the wall*), met die gevolg dat die verhouding tussen die beeld en die toeskouer 'n sentrale rol in die teoretisering daarvan begin speel. Vanaf hierdie vertrekpunt word filosofiese kwessies rondom die anti-teatrale, die oorspronklike bedoeling van die fotograaf en objek-waarde van die fotobeeld uitgelig (Fried 2009:78).

Dit is veral sy indiepte-beskouing van Jeff Wall se foto's as 'n konstrueerde weergawe van die alledaagse wat my ondersoek rondom die verwantskap tussen die beeld en die verwysde wêreld in hoofstuk 3 aanraak. Die deurlopende visuele tema wat Fried se boek as ideale skakel tot my eie studie maak, is die wyse waarop 'n beklemtoning van paradoksale oomblikke in fotografie (bedoeling en effek, die vreemdheid van die alledaagse, 'n verwantskap met die "skilderagtige") nie oorkom hoef te word nie. Inteendeel, die "ideaal" word gevind in die multivlakkigheid wat diskursiewe oogpunte van nuuts af problematiseer en vir alternatiewe benaderings blootstel. Dieselfde argument word deels in die voorgenoemde *What do pictures want? The lives and loves of images* (2005) aangevoer en verder uitgebrei deur die verhouding tussen die toeskouer en die beeld as komplekse wisselwerking te erken.

Die verwantskap wat Mitchell (2005) tussen die toeskouer, die verwysde wêreld en die beeld voorstel, ignoreer die konvensionele uitkyk dat die laasgenoemde as spieëlbeeld of verwante eggo van realiteit funksioneer. Hy skaar hom eerder by die gedagte (soos Nelson Goodman dit verwoord) dat die beeld by die konstruksie van die wêreld (*ways of worldmaking*) betrokke is (2005:xv). Hy kom dus tot die gevolgtrekking dat die digkuns (of *poiesis*) as fondament van die beeld se aard gesien kan word. Hierdie gewaarwording neig om 'n alternatiewe benadering tot die beeld se voorstellingsfunksie te bied: *A poetics of pictures, then, in contrast with a rhetoric or hermeneutics, is a study of 'the lives of images,' [...] The question to ask of pictures from the standpoint of a poetics is not just what they mean or do, but what they want – what claim they make upon us, and how we are to respond* (2005:xv). Hy gaan voort om te noem dat hierdie vraag wederkerig ook die toeskouer se begeertes (*what it is that we want from pictures*) betrek. Die beeld, uit Mitchell se oogpunt, is uiteraard 'n komplekse en paradoksale "wese" – beide konkreet en abstrak, 'n individuele entiteit en 'n simboliese veralgemening. Wat Mitchell voorstel, is dat die toeskouer 'n kritiese houding jeens die eng konvensies inneem, wat oor die algemeen aan beelde toegeskryf word. Die verbasende uiteinde mag die besef aan die lig bring dat die toeskouer se verhouding tot die beeld veel meer intiem is as voorheen verwag: *For whatever that picture is (...) we ourselves are in it* (Mitchell 2005:xvii).

Laastens is 'n bespreking van fotografie nie volledig sonder om na die skrywe van Susan Sontag te verwys nie. Haar boek, *On Photography* (1979), is 'n onontbeerlike

bron wat enige bespreking van die fotografiese beeld en - proses met 'n oopkop-sinisme oor aanvaarde fotografiese konvensies verryk. Dit is veral in die hoofstuk genaamd *The image-world* dat waardevolle verwysings na konsepte soos "die interessante", die verhouding tussen die fotograaf en toeskouer en 'n kritiek op fotografie as neutrale, mimetiese realiteitskopie my eie ondersoek belig. Haar sensitiewe benadering tot fotografie as beide 'n tegniese beeldmaak-proses *en* produseerder van emosionele vervreemding, ontbloot die fotobeeld as komplekse kultuur-tekst wat aanvaarde konvensies rakende sy funksie oorskry.

# Uiteensetting van hoofstukke

---

## Hoofstuk 1

*Waansinnig of bedeesd?*<sup>5</sup>: Die mimetiese funksie van fotografie met betrekking tot die teorie van *Einfühlung* (empatie-teorie).

In hierdie hoofstuk sal ek poog om uiteenlopende beskrywings rakende die aard en funksie van die foto te ondersoek. Hierdie aanslag is uiteraard daarop gemik om die kompleksiteit van die medium bloot te stel en dit juis as integrale deel van 'n sinvolle oorweging van fotografie uit te lig. W.J.T. Mitchell se ondersoek na die fotobeeld as draer van teenstrydige definisies is in hierdie opsig gepas, aangesien die komplekse diskursiewe raamwerke wat fotografie kenmerk, hierdeur bevestig word. Eduardo Neiva (1999), Allen Sekula (1982) en Matthew Potolsky (2006) se kritiese ondersoek na die fotobeeld se verhouding met realiteit, sal ook bygehaal word om Barthes se vraag oor die aard van fotografie as *mad or tame?* mee te belig. Hierdie bevraagtekening van die foto as waansinnig of bedeesd, ontbloot fotografie as 'n diskoers wat 'n tweeledige verhouding met sogenaamde "realiteit" en die interpretasie van die beeld handhaaf.

My bespreking rondom konvensionele oortuigings wat fotografie se mimetiese funksie beaam, sal egter tot 'n diskursiewe kantroete gekanaliseer word wat die toeskouer as integrale deel van die beeld se voorstellingsfunksie uitlig.

Empatie-teorie, soos deur die Duitse teoretikus, Robert Vischer (in Wispé 1990:18) verwoord, is bemoei met die wyse waarop die toeskouer deur 'n projeksie van sy/haar emosies deur die beeld "absorbeer" word (Wispé 1990:18). Jill Bennett (2005) verwoord dié gesplete neem-en-gee verhouding soos volg:

---

<sup>5</sup> Hierdie titel is afgelei van Roland Barthes se bevraagtekening wat die aard van die fotografiese beeld betref, sowel as die wyse waarop dit binne konvensie-gedrewe diskoerse gesitueer is. Hy stel 'n alternatief voor wat die fotobeeld as 'n onbeheerbare entiteit verwoord wat slegs tot "haar" reg kom indien "geskoolde" vertolkings van semiotiese kodes nie as eksklusiewe, analitiese benadering beskou word nie: *Mad or tame? Photography can be one or the other: tame if its realism remains relative, tempered by aesthetic or empirical habits; mad if this realism is absolute, and, so to speak, original ... The choice is mine: to subject its spectacle to the civilized code of perfect illusions, or to confront in it the wakening of intractable reality* (Barthes 1984:119). Hierdie onderskeid sal in groter detail in hoofstuk 1 omskryf word.



*Empathy, in this formulation, is characterized by a distinctive combination of affective and intellectual operations, but also by a dynamic oscillation, a constant tension of [...] going closer to be able to see, but also never forgetting where you are coming from [...] empathy is about that process of surrender [...] but also the catch that transforms your perception* (Bennet 2005:10).

Soortgelyk kan 'n verwysing na Lacan se konsep van *The Real* by 'n bespreking van die verhouding tussen die fotobeeld en toeskouer betrek word. Hierdie gedagte word deur Catherine Friedlander (2008) in haar studie na Barthes se *punctum* bygehaal om beide die foto se geneigdheid tot *non-meaning* (2008:18) en die toeskouer se onderbewustelike band met die beeld aan te spreek.

Wat die ooglopend mimetiese aard van die fotobeeld betref, word 'n interessante paradoks ondersoek – naamlik dat die valse verband tussen die beeld en realiteit heeltyds in die lig van 'n moontlike versoening beskou word. Hierdie eienskap kan ook vlugtig aan die hand van Walter Benjamin (in Leach 2000:30) se uitdagende teorie rakende mimesis ondersoek word. Eerder as 'n verwysing na blote imitasie (soos deur Plato verwoord), betrek Benjamin 'n psigoanalitiese inslag wat 'n kreatiewe verhouding tussen die toeskouer en die objek voorstel (2000:30). Dit dien ook as gepaste vertrekpunt tot die volgende hoofstuk wat die beeld (en meer spesifiek fotografie) se verwantskap met die mens se interne leefwêreld van nader beskou.

## Hoofstuk 2

***Die beeld wat terugkyk:*** 'n ondersoek na die pikturale bewussyn van die beeld geskep uit 'n diskursiewe raamwerk en die toeskouer se onderbewuste self.

Die komplekse aard van sig is nie net as biologiese gegewe teenwoordig in ons daaglikse redusering van 'n oormatige observasieveld nie, maar ook onlosmaaklik verbind tot die toeskouer se unieke psigiese realiteit. James Elkins se voorgenoemde *The object stares back* (1996) is gedeeltelik bemoei met die onwaarskynlike gewaarwording dat 'n beeld die vermoë besit om die toeskouer met 'n wederkerige blik te konfronteer.

Alhoewel hierdie toestand met die eerste oogopslag as animistiese wensdenkery daar uitsien, is dit belangrik om nie die mag van die beeld te onderskat nie. *What do pictures want?* (Mitchell 2005) en *Psychoanalysis and the image* (Pollock 2006) is twee bronne waarin W.J.T. Mitchell en Griselda Pollock onderskeidelik dié "bewussyn" van die

beeld van twee kante benader. Ten eerste word die beeld as objek gesien wat onlosmaaklik tot 'n diskursiewe konteks verbind is. Mitchell (2005) stel egter voor dat die begeertes van die beeld as alternatiewe vertrekpunt gebruik word, sodat die konvensies wat oudergewoonte die beeld as ongetemperde magsbron voorstel, heroorweeg word:

*What pictures want from us, what we have failed to give them, is an idea of visuality adequate to their ontology. [...] What pictures want, then, is not to be interpreted, decoded, worshipped, smashed, exposed, or demystified by their beholders [...]. They may not even want to be granted subjectivity or personhood by well-meaning commentators who think that humanness is the greatest compliment they could pay to pictures. What pictures want in the last instance, [...] is simply to be asked what they want, with the understanding that the answer may well be, nothing at all (Mitchell 2005:47,48).*

In die tweede opsig verduidelik Pollock (2006) hoe die beeld as klankbord funksioneer van waar die kompleksiteite van 'n toeskouer-subjektiviteit gelees kan word. Hierdie is uiteraard 'n psigoanalitiese benadering wat konvensionele kunsdiskoerse se klem op historiese kontekstualisering sistap en die aandag op die "self" rig:

*In its institutionalized forms, canonical Art History wants to remain adamantly ignorant of the cultural, gendered, racializing story it is telling without analytical self-consciousness of either repression or displacement. Psychoanalysis brings us, often unwillingly, to a difficult self-awareness that is the basis of criticality [...] Psychoanalysis does not offer a means of interpreting the image, but shows how the image interprets the complexities of subjectivity to us (Pollock 2006:26).*

In die kontekste wat Mitchell en Pollock onderskeidelik skets, dien fotografie as belangrike raakpunt vanwaar dit tot 'n heroorweging van konvensionele interaksies met die beeld lei en die onmiskenbare teenwoordigheid van 'n "onbewuste self" (Fried 2009:221) voorstel. Kwessies rondom die mimetiese aard van die foto is, soos in die vorige hoofstuk bespreek, dus deurgaans van belang. Die skynbare indeks-gebonde (*indexicality*) aard van die foto dien as teoretiese oppervlakte waaronder die toeskouer se konsepsie van sy/haar onmiddellike omgewing, selfbeskouing en verhouding met die beeld gesetel lê. Hierdie interaktiewe driehoek behoort, volgens my mening, heroorweeg te word.

### Hoofstuk 3

*Die beeld as ervaring:* 'n antropologiese byroete tot die verhouding tussen die beeld en die alledaagse.

In die boek *Art and experience* (2005) lewer John Dewey 'n besonder insiggewende argument wat die verwantskap tussen 'n kunswerk en die realiteits-konteks waarin dit noodgedwonge funksioneer, betref. Hy is van mening dat kuns konvensioneel tot 'n aparte "denksfeer" verhef word, wat die banale en alledaagse (*actual life-experience*) uitsluit (Dewey 2005:1). Sy uiteindelijke voorstel vir die integrasie tussen beide "realiteite" lui soos volg:

*This task is to restore continuity between the refined and intensified forms of experience that are works of art and the everyday events, doings, and sufferings that are universally recognized to constitute experience* (Dewey 2005:2).

Hy is van mening dat die estetiese in sy verfynde vorm (kuns) deur 'n waardering van die alledaagse gevoed behoort te word. Dié hernude metode van observasie elimineer die skeidslyn wat tussen beide groepe bestaan en lei tot 'n simbiotiese verhouding wat, volgens Dewey, die klem op die proses, eerder as die "eindbestemming" plaas (2005:3). Dit is in hierdie opsig dat die verwantskap wat tussen antropologiese studies en kuns bestaan, 'n waardevolle vertrekpunt word vanwaar "ervaring" tot die studie van kuns figureer.

Vincent Crapanzano (2007) eggo die ooreenkomste wat Dewey se argument met romantisisme toon, deur sy alternatiewe benadering tot antropologiese veldwerkstudies: *I have recently been thinking of the way in which we have tended to ignore (for lack of a better term and therefore provisionally) the 'subjectification' of the putatively objective contexts to which we look for explanation of the phenomena we observe* (Crapanzano 2007:84).

Hy gaan voort om twee vlakke van realiteit te definieer. Objektiewe realiteit (*paramount reality*) en die toneel (*the scene*) is volgens hom twee benaderings wat die mens se interaksie met sy/haar leefwêreld aanspreek. In die eerste geval word daar verwys na die alledaagse (*commonsense reality of everyday life*) en sy substratum (*appresentational references of a lower order by which the physical objects of nature are transformed into socio-cultural objects*).

Beide is sprekend van 'n objektiewe beskouing wat die grense van betekenis betref en is gestroop van emosies wat konvensioneel met die "subjektiewe" assosieer word (Crapanzano 2007:85).

Dit is egter in die "emotiewe-oorskot" wat nie binne die objektiewe realiteit 'n tuiste vind nie, dat Crapanzano die teoretiese basis vir sy konsep van die toneel (*the scene*) vind. Laasgenoemde blyk om 'n nugtere bewussyn van objektiewe realiteit te wees en subjektiwiteit as 'n toestand te skets wat immer tot strukture buite ons beheer (soos taal) verbind is (2007:85):

*We may perhaps speak of the scene, by analogy with double-voicing, as double-sighted. We recognize at once what we take to be the objective reality of the situation in which we find ourselves, however that objectivity is taken (as empirical reality in a crudely Lockean sense, for example, or the product of a set of social and cultural conventions) and our direct experience of that reality in all its eccentricity* (Crapanzano 2007:85).

Ellen Corin (2007) volg 'n soortgelyke denkreute wanneer sy die subjek se ervaring van sy/haar omgewing as 'n samewerking tussen eksterne en interne faktore van die etnograaf se leefwêreld buite die onmiddellike area van ondersoek blootstel. Dit is veral haar definiëring van dié proses wat my eie studie in hoofstuk 3 sal belig.

Ben Highmore (2002a, 2002b) se vertolking van die "alledaagse" as konsep speel ook 'n sentrale rol as waardevolle teoretiese grondslag van my ondersoek. Hy benader die alledaagse as 'n diskursiewe raamwerk wat 'n sogenaamde *science of the senses* (Baumgarten in Highmore 2002a:19) voorstaan. Hierdie benadering is nie noodwendig daarop gerig om rasonale denke uit te sluit nie, maar om deurlopend van die diskursiewe oorskot bewus te wees wat 'n inherente deel van voorstelling (*representation*) uitmaak. Hierdie benadering beklee gevolglik 'n belangrike posisie wat my bespreking van die fotobeeld se voorstellingsfunksie, sowel as "haar" verhouding met die toeskouer, betref.

Wanneer hierdie konsepte tot die fotografiese medium betrek word, bied Michael Fried (2009) 'n besonder gepaste vertrekpunt om die verhouding te ondersoek. Die teatrale onopgesmuktheid (*studied carelessness*) van Jeff Wall se foto's word deur Fried betrek om die komplekse wisselwerking tussen realiteit en die fotobeeld duidelik te maak. Hy verwys na 'n konsep genaamd die anti-teatrale, wat volgens hom die deurgang tussen die beeld en die alledaagse word. Wittgenstein (in Fried 2009) verwys in 'n manuskrip

wat deel van sy *Culture and Value* (1930) volume uitmaak, hoe die akteur wat in 'n toneelstuk vir 'n wyle alleen verkeer en as't ware met sy eie gedagtes besig is, die toeskouer 'n blik op hom/haarself gee wat in die realiteit onmoontlik sou wees (Wittgenstein in Fried 2009:77). Fried stel voor dat die "alledaagse" op 'n soortgelyke wyse in die fotobeeld aan die toeskouer ontsluit word:

*[T]he everyday is here imagined by [Wittgenstein] as only available in an antitheatrical ... form, with artistic consequences that go beyond anything previously known: we should be observing something "more wonderful than anything that a playwright could cause to be acted or spoken on the stage. We should be seeing life itself" (Wittgenstein in Fried 2009:77).*

Fried verduidelik verder dat die fotobeeld in hierdie opsig die teenwoordigheid van 'n gesplete realiteitsperspektief ooglopend maak: *[Wittgenstein] is evoking two radically different perspectives on the same world, one 'within' that world and the other in some sense 'outside' it...[T]he two perspectives are not absolutely sealed off from one another; rather they are different ways in which the world 'discloses' itself* (Fried 2009:78). Timo Smuts (2004) se omskrywing van 'n ewe gesplete posisie waarbinne die kunstenaar se visuele vertaalwerk van sy/haar omgewing plaasvind, blyk 'n soortgelyke argument voor te hou, naamlik dat daar 'n ewigduurende wisselwerking tussen dit wat teoretiseer kan word en dit wat onuitgesproke gelaat moet word, bestaan:

Skilders en dingmakers volg dikwels instinkte en vae vermoedens. Hulle funksioneer...op daardie vlak waar daar 'n wanorde van persepsie, interrogasie, angs, spanning, en onsekerheid is. Volgens Lyotard is die kunstenaar gemoeid met die soeke na die sublieme, met die ondefinieerbare [skeppings] gebeurtenis ... Lyotard praat [moontlik] van die soort gevoelservaring wat wyer strek as die verbaliserings- of rasionaliseringsproses (Smuts 2004:52).

Hierdie gedagte dien as ideale oorgang tot die volgende hoofstuk wat juis met hierdie skynbaar onversoenbare verhouding verband hou.

## Hoofstuk 4

*Stille omskrywings*: 'n alternatiewe benadering tot teoretiese diskoerse met betrekking tot die beeld.

David Freedberg (1989) en Timo Smuts (2004) se herevaluasie van die bydrae wat diskursiewe benaderings tot die beeld bied, dien as gepaste vertrekpunt vanwaar die emotiewe (wat as deurlopende tema in my studie figureer) by die gesprek betrek word.

Die voorafgaande hoofstuk se ondersoek na die verwantskap tussen alledaagse ervaring en kuns word juis as kernvraag in Smuts (2004) se artikel, *Ek praat as skilder*, uitgelig. Hy verwoord die diskoerse wat die beeld omring as "drome van wetenskaplikheid" (Smuts 2004:61):

Ons opvoedkundige stelsels vertroetel steeds die wette van rasionaliteit, die vasstelbare resultaat. Daar is niks fiktief aan ons vulgêre verbruikersgemeenskap, ons gepoetste tegnologiese militêre wapens, ons bedreigde omgewing [en] vervreemding tussen mense nie – [dit is] die gesamentlike uitkeerwaardes op ons belegging (Smuts 2004:62).

My deurlopende fokus op die fotografiese beeld kan in hierdie opsig ook as gemene deler in dié vergelyking tussen die teoretiese kontekstualisering van die beeld en 'n *more sensate wisdom* (Alberti in Smuts 2004:55) beskou word. Deels verbind tot 'n skynbare realiteit, maar ook 'n estetiese konstruksie – funksioneer die fotografiese beeld juis as ideale medium waarin beide benaderings onmiskenbaar teenwoordig is. Die argumente van Kevin Robins (1995) en Susan Sontag (1990), wat interpretasie as 'n kognitiewe struikelblok beskou, sluit by dié heroorweegde funksie van die fotobeeld aan en bied 'n kritiese oorsig van die beklemmende ontledings waaraan die foto noodgedwonge onderworpe is. Hans Gumbrecht (in Kramer 2009) se ondersoek na 'n diskursiewe raamwerk, wat 'n Kartesiaanse vertrouwe in berekenbare betekenis verbreed, is ook in hierdie opsig gepas en dui op 'n benadering waarvolgens die foto nie bloot bespreek, maar ook ervaar kan word. Die waarde van die diskursiewe woord word egter nie in my studie ontken nie. Dit is eerder my oogmerk om 'n wyer veld voor te stel waarvolgens die voorheen beperkte arena waaraan "kennis" geheg was, verdiep kan word.

My ondersoek is dus deurgaans gefokus op die konstruktiewe verhouding wat opponerende aspekte van die fotografiese beeld kan meebring. In hierdie opsig is Liz Wells se breedvoerige oorsig van die teoretiese diskoerse wat die fotobeeld temper, 'n onontbeerlike bron wat deurlopend by my bespreking betrek sal word. Dit is juis haar definiëring van die term, "teorie" wat as ideale verhoog vir 'n in-diepte ontleding van konvensionele fotografiese diskoerse figureer. Dit bied 'n nugter blik op die "groepsbelange" en verskuilde agendas wat die "neutraliteit" van die foto bepaal. Gevolglik kan die outeur/kyker as belangrike rolspeler in die heroorweging van die fotobeeld as deursigtige, visuele teks binne teoretiese diskoerse blootgelê word.

# Hoofstuk 1:

## *Waansinnig of bedeesd?:*

### Die mimetiese funksie van fotografie met betrekking tot die teorie van *Einfühlung* en *The Real*

---

In *The power of images* (1989) omskryf Freedberg die beeld as 'n komplekse rolspeler binne visuele kultuur wat dikwels hewige reaksies rakende "haar" funksie en psigiese uitwerking op die toeskouer uitlok. Dit is veral die beeld se vermoë om sogenaamde intellektuele en geskoolde reaksies (soos gevind in hoë-kuns diskoerse) te omseil en 'n irrasionele, primitiewe respons by die toeskouer aan te wakker, wat Freedberg as die kern van sy studie verwoord (Freedberg 1989:xxi). Sy opinie, dat die goddelike teenwoordigheid en dryfkrag wat soms aan religieuse beelde toegeskryf word, 'n onwaarskynlike bondgenoot in die seksuele begeertes wat die pornografiese beeld visualiseer, vind, dien as sprekende voorbeeld. (Freedberg 1989:xviii). Hierdie oortuiging, wat die toeskouer as kernspeler in die heroorweging van die foto se mimetiese funksie uitlig, sal deur die verloop van hoofstuk 1 ook aan die hand van teorieë soos *Einfühlung* en die *Lacanian Real* bespreek word.

Dit word dus duidelik dat die toeskouer se respons ewe veel deur die beeld bepaal word as die wyse waarop die beeld konvensioneel die toeskouer se geprojekteerde betekenis ontvang. Diskursiewe reaksies tot die "versteekte lewe" en manipulerende mag van beelde is egter, volgens Freedberg, besonder gedemp:

*If the image is, in some sense, sufficiently alive to arouse desire [...] then it is more than it seems, and its powers are not what we are willing to allow to dead representation; and so these powers have to be curbed, or what causes them eliminated* (Freedberg 1989:xxiv).

Die "metode" waarmee die beeld gevolglik aan bande gelê word, kan in die rasionalisering van "haar" inherente aard en funksie herken word. Fotografie is in hierdie opsig geen uitsondering nie – veral wanneer W.J.T. Mitchell (2005) se omskrywing van die fotobeeld as draer van teenstrydige definiërings bygehaal word. Hy verduidelik dat 'n verheerliking van fotografie se oënskynlik outomatiese realisme,

geredelik teen "haar" idealisering van die alledaagse (as die "prentjiemooie") afgespeel word. Buiten hierdie onderskeid, word die foto ewe veel aangeprys vir 'n weersin in abstraksie, as uitgekryt vir die wyse waarop menslike realiteit wél tot abstrakte fragmente gereduseer word. Wat taal betref, word fotografie as onafhanklik van *en* deurspek met diskursiewe raamwerke beskou (Mitchell 2005:274).

'n Gewaarwording van die kompleksiteit wat die [foto]beeld se verhouding met die toeskouer en meegaande diskursiewe raamwerke kenmerk, dien as gepaste vertrekpunt vanwaar Roland Barthes (1984) se omskrywing van fotografie as waansinnig of bedeesd (*mad or tame*) verwoord kan word. Hierdie vraag word in die finale slotparagrafe van sy boek, *Camera Lucida*, gestel en dui op 'n heroorweging van fotografie, nie as definieerbare medium nie, maar as klankbord vir die toeskouer se respons. Sy omskrywing van die foto as 'n entiteit wat "haar" tot 'n waansinnige (*madness*) voorstellingsfunksie leen, word deur 'n reeks subjektiewe aantygings bevestig en sal deur die verloop van dié hoofstuk van nader beskou word. Die mening dat *Camera Lucida* Barthes se mees emosie-belaaide werk is en 'n nostalgie vir 'n verlore realiteit in die foto openbaar (Tagg in Friedlander 2008:12), word dikwels aan Barthes se bykans narratiewe teoretisering en persoonlike gewaarwordinge toegeskryf. Dit is egter 'n eienskap wat deur Nelson Goodman (1984:8) in die analise van die beeld aangeprys word, met die gevolg dat die emotiewe 'n gelyke grondslag met die kognitiewe mag deel.

Hierdie benadering eggo my eie oortuiging en vorm die teoretiese vertrekpunt vanwaar die fotobeeld se soms moeilik verwoordbare aard en verhouding met die toeskouer as kernspelers in 'n alternatiewe benadering tot die foto se voorstellingsfunksie funksioneer.

Ek sal vervolgens die fotobeeld ten eerste as 'n konvensiegedrewe objek in visuele kultuur-diskoerse ondersoek deur die impak van mimesis op die evaluering van fotografie te bekyk. Fotografie se ooglopende funksie as realiteitskopie impliseer 'n berekenbare weergawe van realiteit waarvolgens die toeskouer (en fotograaf) semiotiese "sekerhede" (kodes) op die beeld kan projekteer. In die voorgenoemde *Camera Lucida* verwys Barthes (1984) na die *studium* as die aangeleerde kultuur-vertolkings waarmee semiotiese kodes in die fotobeeld uitgeken word (Barthes 1984:51). Sy beskrywing van hierdie term sluit by my bespreking van mimetiese konvensies aan, deur die beeld as



draer van 'n direkte band met "realiteit" te erken. Dit is ooglopend dat die "realiteit" wat deur die beeld vertolk word, as "verbruikers-vriendelik" én 'n gekodeerde weergawe gesien kan word:

*[The studium] is a construct arrived at between creators and consumers. [It] is a kind of education [...] [The photograph is reconciled] with society [...] by endowing it with functions, which are for the Photographer, so many alibis. These functions are: to inform, to represent, to surprise, to cause, to signify (Barthes 1984:28).*

Dit het egter reeds deur Freedberg (1989) se genoemde argument duidelik geword dat die beeld nie geredelik binne die raamwerk van rigiede voorstellingsfunksies opereer nie. Dit is in hierdie opsig dat my ondersoek 'n wending sal neem om die onlosmaaklike eenheid tussen die beeld en die toeskouer aan die hand van Robert Vischer<sup>6</sup> (in Koepnick 2007) se empatie-teorie te ondersoek. Dit vorm deel van 'n ondersoekveld wat veel op die gedagtes van laat negentiende-eeuse Duitse estetika rakende die toeskouer se respons steun. Volgens hierdie teorie dui 'n empatieke houding jeens 'n nie-lewende objek op 'n onlosmaaklike band wat deur die toeskouer teenoor die beeld ervaar word (Koepnick 2007:75). Hierdie benadering bied volgens my die ideale uitgangspunt vanwaar geskoolde reaksies en konvensionele verwagtings ten opsigte van die beeld se funksie, 'n gaping toelaat wat laasgenoemde sêlf as aktiewe agent, eerder as blote klankbord vir die projeksie van die toeskouer se betekenis uitlig.

Ek sal vervolgens Catherine Friedlander (2008) se bespreking rondom die verband tussen die fotografiese beeld (soos in *Camera Lucida* verwoord) en Lacan se konsep van *The Real*, betrek. Hierdie benadering is veral in my eie studie gepas, aangesien die fotobeeld nie as hipokritiese poging tot "deursigtigheid" (*transparency*) vanweë mimesis verwerp word nie. Intendeel, Friedlander (2008) hou voor dat dit nie 'n hunkering na realiteit is wat Barthes in sy bespreking van fotografie propageer nie, maar 'n gewaarwording dat die foto ervarings blootlê wat in realiteit (die oomblik waarin die foto geneem is) uitgesluit word. Hierdie argument toon tot 'n mate ooreenkomste met 'n fenomenologiese benadering wat objekte nie as aparte entiteite in die wêreld beskou nie, maar die mens se bewussyn as die vormende invloed op persepsie beklemtoon (Homer 2005:19).

---

<sup>6</sup> Empatie-teorie of *Einfühlung* is 'n veld wat nie uitsluitlik aan een teoretikus toegeskryf kan word nie. My bespreking daarvan berus egter tot 'n groot mate op Vischer se teks, *The optical sense of form* (1873) (in Koepnick 2007) wat veral klem op die simbiotiese verhouding tussen die beeld en die toeskouer plaas.

Die fotografiese werk van Lien Botha sal deurlopend as visuele bevestiging van my argumente bygehaal word, aangesien haar werk met "die grense van voorstelling" ([eie vertaling] Friedlander 2008:13) ondersoek is. Friedlander omskryf die *Lacanian Real* in fotografie as 'n oortreffing van die mimetiese ideaal en 'n gewaarwording van die afwesigheid (*having-been-there*) van die fotografiese referent. Hierdie benadering tot die fotobeeld se versteekte potensiaal vir alternatiewe betekenis-making, vind 'n soortgelyke eggo in Ashraf Jamal (2002) se bewoording van Botha se werk: *[Her] art work becomes the aperture through which to glimpse the mystery of what it does not reveal* (2002:2). 'n Wegdeinsing van fotografie se mimetiese funksie (*as instrument that faithfully records reality*) (Corrigall 2009) lê, volgens Mary Corrigall (2009), die enigmatiese uitdrukking van haar foto's bloot. Dit is juis die wyse waarop sy fotografie inspan om "stellings" bo die vlak van empiriese kennis te visualiseer (Corrigall 2009), wat haar beelde in 'n besonder intieme verhouding met die toeskouer plaas. Die onsêbare is immers 'n taal waarin die hele mensdom geskool is.

### **Mimetiese realiteit heroorweeg**

Wanneer die voorstellingsfunksie van die fotobeeld oorweeg word, is 'n verwysing na fotografie se skynbaar onwrikbare, mimetiese skakel met realiteit 'n raakpunt wat sonder twyfel bygehaal moet word. Ek is egter van mening dat 'n onkritiese houding jeens die foto as vertolker van 'n verwysbare realiteit nie die beeld toelaat om, soos Barthes dit verwoord, buite getemperde diskursiewe raamwerke te funksioneer nie. Die potensiële kompleksiteite wat die beeld herberg, word deur konvensiegedrewe kodes en funksies onderspeel en bied so 'n beheerbare, maar onvolledige "prentjie" van die beeld se voorstellingsfunksie. Ek sal dié soms gespanne verhouding kortliks bespreek.<sup>7</sup>

Mimesis is 'n term wat 'n diepgesetelde impak op die fondasie van Westerse denke uitoefen (Potolsky 2006:2). In hoogs vereenvoudigde terme kan dit as 'n vraagstuk rondom die verband tussen 'n visuele voorstelling en voorgestelde wêreld (referent), beskryf word (2006:6). Matthew Potolsky (2006) verduidelik dat die ooglopende skakel met Westerse kunsdiskoorse, slegs een aspek van 'n tematiese kompleks (*thematic complex*) uitmaak wat mimesis as kultuurkonstruk en selfs deel van menseverhoudings

---

<sup>7</sup> Die volgende twee paragrawe is gebaseer op my honneurs-navorsing wat 'n soortgelyke studieveld as my huidige ondersoek na konvensionele, fotografiese-voorstellingsfunksies (en moontlike "alternatiewe" benaderings), ontleed het.

bevestig (2006:3,6). Aristoteles se verklaring, *art imitates the world much as people imitate each other* (Potolsky 2006:2), is sprekend hiervan. Potolsky noem dat mimesis selde as konvensiegedrewe konsep erken word en as "tweede natuur" in kultuur funksioneer: *[A]rtists and audience share a set of conventions so familiar that neither side recognizes that it is trafficking in conventions rather than describing objective reality* (2006:4). Die mimetiese "effek" van 'n kunswerk word dus deur 'n verstandhouding tussen die werk en die toeskouer se verwagtings bewerkstellig (2006:4). Soos Potolsky dit verwoord: *Fidelity to convention, not fidelity to nature is the source of mimesis* (2006:4).

Dit is met hierdie agtergrond in gedagte dat Samuel Morris (in Sekula 1982:86) se beskrywing van die *dagguerotype* as vroegste fotografiese proses heroorweeg kan word. Hy hou voor dat die mimetiese verband tussen die fotobeeld en "haar" fotografiese referent deur die tegniese aard van die beeldmaakproses as onafskeidbare eenheid bevestig word: *[P]ainted by Nature's self with a minuteness of detail, which the pencil of light in her hands alone can trace...they cannot be called copies of nature, but portions of nature herself* (Morris in Sekula 1982:86).

Die mimetiese verband tussen die fotobeeld en "haar" fotografiese referent, blyk deur die tegniese aard van dié beeldmaakproses om as onafskeidbare eenheid bevestig te word. Vroeë omskrywings, wat die binnewerkinge van fotografiese voorstellings wou blootlê, het veral klem op die kamera se skynbaar regstreekse kopiëring van 'n verwysbare realiteit geplaas. In sy artikel, *On the invention of photographic meaning*, dui Allan Sekula (1982) juis daarop dat fotografie konvensioneel as deursigtige en dus objektiewe vertolker van die werklikheid voorgestel word. Hy beklemtoon die gereduseerde rol van die menslike hand in die fotografiese proses as 'n gewaarwording wat die subjektiewe vertolking van 'n gegewe oomblik vir tegnologiese "objektiwiteit" verruil het. Die ware skepper van die fotobeeld was "lig", 'n meer betroubare en onbetwisbare bron van verifieerbare kennis (Sekula 1982:86).

Hubertus von Amelunxen (1997) se beskrywing, *we believe in photography just as we believe in our shadow* (Von Amelunxen 1997) spreek van 'n soortgelyke oogpunt wat die fotobeeld as "realiteitskopie" van 'n verwysbare oomblik of historiese gebeurtenis omskryf. Die gevolgtrekking wat só 'n oogpunt beklemtoon, is dat die fotobeeld sonder twyfel as mimetiese waarheidstelling funksioneer (Sekula 1982:86), waarvolgens 'n

onbetwisbare begrip van die werklikheid bevestig kan word. Eduardo Neiva (1999) is egter van mening dat die fotografiese eindproduk nie as 'n afgesplinterde fragment van "realiteit" beskou kan word nie. Inteendeel, eerder as wat die fotobeeld 'n objektiewe voorstelling van 'n historiese oomblik uitkaats, is dit die funksie van die subjektiewe toeskouer om sy/haar bewussyn op die foto te projekteer (Neiva 1999:78). Neiva verwoord hierdie aktiewe rekonstruksie van fotografiese betekenis (en dus "realiteit") soos volg:

*To see an image as a positive representation is to judge it. What are we doing when we judge images as accurate representations of their objects? At this point, we leave mimesis as a visual problem and transform it into a philosophical question – the question of the truth of representations (Neiva 1999:78).*

Dit is dus binne dié oortuiging (wat die foto as neutrale, "deursigtige" venster op realiteit voorstel) dat die basis van hul verhouding bevraagteken kan word. Sekula (1982) verduidelik soortgelyk dat die "neutraliteit" waarvoor fotografie konvensioneel aangeprys word, niks meer as 'n hersenskim is wat die retoriek en kulturele funksie van die fotobeeld versteek nie. Hy is van mening dat die foto nie 'n inherente betekenis herberg vanweë die "suiwer", objektiewe metode waartoe dit tot stand gekom het nie. Inteendeel, dit is die draer van hoogs manipuleerbare betekenis wat vele funksies moet vervul – nie een daarvan "neutraal" nie:

*The photograph is imagined to have a primitive core of meaning, devoid of all cultural determination [...] [But] every photographic image is a sign, above all, of someone's investment in the sending of a message. Every photographic message is characterized by a tendentious rhetoric [...] As we have seen, and shall see again, the most general terms of the discourse are a kind of disclaimer, an assertion of neutrality; in short, the overall function of photographic discourse is to render itself transparent. But however the discourse may deny and obscure its own terms, it cannot escape them (Sekula 1982:87).*

Dit is op hierdie punt dat 'n interessante sirkelpad sedert Van Amelunxen (1997) se verwysing na fotografie as 'n hegte, mimetiese verhouding tussen realiteit ("liggaam") en die fotobeeld (sy "skadu"), gesien kan word. Sontag (1990:376) se wantrouige interpretasie van fotografie as aktiewe agent van mimesis, dien egter as ontnugtering van die stelling, *we believe in photography, just as we believe in our shadow*. Sy is van mening dat die fotobeeld as objek en vertolker van "realiteit", 'n wederkerige invloed op mekaar uitoefen. Haar mening (wat ek in die loop van my artikel sal beklemtoon) is dat

die foto se impak op realiteit die tradisioneel stabiele posisie van laasgenoemde ontsenu:

*[T]he force of photographic images comes from their being material realities in their own right, richly informative deposits left in the wake of whatever emitted them, potent means for turning the tables on reality – for turning it into a shadow (Sontag 1990:367).*

Die oorspronklike vertolking wat fotografie as passiewe afdruk (*shadow*) van realiteit uitbeeld, word in Sontag se nugtere herbeskouing van dié konvensionele oogpunt, ontwig. Waar realiteit die primêre onveranderlike was, het die fotobeeld sy eie oorsprong (*signified*) verswelg. Dit is hierdie omgekeerde proses wat juis by my eie navorsing aanklank vind en in die werk van Lien Botha herken kan word. Die mate waartoe die toeskouer en fotograaf se aandeel in die fotografiese proses ontken is (aldus Morris), is 'n oortuiging wat kritiese herooring vra en volgens my, nie die voorstellingsfunksie van die foto optimaal ontgin nie.

Botha se houding jeens die kamera word in haar eie woorde raakgevat wanneer sy verklaar: *I am an artist specializing in lens-based work* (Botha in O'Toole 2006). Die klem word eers op haar subjektiewe "hand" in die skeppingsproses gelê, waarna die fotobeeld as die visualisering van haar idees betrek word.

Wanneer daar na *Amendments* (2006) gekyk word, is die wyse waarop die foto as realiteitskopie onderspeel word, duidelik te bespeur. Die veertien "visuele stellings" wat uit drie foto's elk bestaan, verbeeld 'n uitlandse en ietwat esoteriese blik op voorwerpe en tonele wat onmiskenbaar tot die realiteit verbind is en tog 'n klinkklare vertolking van realiteit ontsenu. Die fynbewoorde frases wat elke reeks meemaak, dien net as verdere bevestiging dat Botha nie probeer om "antwoorde" te bied, soos wat konvensioneel van die byskrif en titel van 'n kunswerk verwag word nie. Corrigall (2009) beskryf haar benadering soortgelyk: *Botha clearly wishes to create transcendental statements that operate above the level of empirical knowledge [...] it is also a way of denying the documentary function of photography* (Corrigall 2009).

Wanneer hierdie aspekte van die werk oorweeg word, is dit duidelik dat die toeskouer op onseker grond beweeg en meer op sy/haar eie intuïsie, as die ylbesaaide leidrade deur Botha verskaf, moet staatmaak. Sy beskryf immers *Amendment* as 'n visuele gedig wat die mens se bestaan op die grenslyn van 'n twyfelagtige paradys (*deranged paradise*) aanspreek. Satiriese verwysings na omgewingskwessies (*Amendment 11: the case of extinct threats*) (fig 1) en sosiale kwelvrae (*Amendment 12: the case of a crime less classic*) (fig 2) (Lien Botha 2009) word in 'n gedempte toonaard aangespreek. In *Amendment 11*, word die toeskouer deur die esoteriese kameraderie van 'n betongrou

tuinleeu, 'n stringetjie tou en 'n messelaars-troffel gekonfronteer. Elke objek, wat ooglopend beter dae geken het, staan as stille visualisering van 'n onuitgespreekte gedagtegang. Alhoewel die titel 'n vae verwysing na die afgeremde gebruikswaarde van elke objek oproep, is selfs dié konnotasie nie as kerntema herkenbaar nie.

Die afleidings waartoe die toeskouer gedryf word, funksioneer dus as subtile voorstel eerder as ooglopende "stelling" en blyk om 'n vlietende skadu in 'n andersins multivlakkige landskap van betekenisse te wees. In *Amendment 13*, byvoorbeeld, word die toeskouer soortgelyk voor 'n verlate landskap, patroon-fragment en twee bekkenbeentjies (*os coxea*), met die onderskrif, *The case of justice as a poem*, genoop om die grense van sy/haar vertolkings te oorskry. Hierdie skynbaar onverwante trilogie staan dus afgesonder van 'n mimetiese funksie as voorstellings van 'n verwysbare realiteit, deur die wyse waarop semiotiese kodes in hul ooglopende vertolkings gestuit word.

Dit is in die inleidende paragrafe van hierdie hoofstuk deur Samuel Morris (in Sekula 1982) verwoord dat die fotobeeld 'n direkte, suiwer projeksie van realiteit is (Sekula 1982:86). Allan Sekula (1982:87) se argumente is egter as bewys betrek dat die fotografiese beeld immer as sosiaal-gekodeerde "kultuur-entiteit" figureer. Wanneer daar egter na *Amendments* gekyk word, is die mimetiese funksie en semiotiese kodes waaraan die fotografiese beeld konvensioneel getrou bly, agterweë gelaat. Die vreemde kombinasie van onverwante beelde en ietwat esoteriese byskrifte maak dit ooglopend dat die toeskouer alternatiewe roetes van betekenis-making moet bedink. Dit is hierdie skynbare kognitiewe versperring wat, volgens my, die toeskouer op 'n baie persoonlike vlak by die beelde betrek. Die subtile skuif vanaf 'n begeerte om 'n voorafbestemde betekenis te ontgin tot 'n projeksie van die toeskouer se eie emotiewe landskap op die beeld, word deur Andrew Lamprecht (Lamprecht 2006) in sy resensie vir *Amendment* verwoord:

*So I am going to stop guessing, at least for the moment and simply look [...] Whatever they mean, whatever each line says, these works somehow filled me with a desire to be silent and to consider. I think this has nothing to do with the desire to "work out" or "solve clues" by the artist, but rather everything to do with my sense that there was sound just beneath the picture surface (Lamprecht 2006).*

Dit is in hierdie opsig dat 'n verwysing na die empatie-teorie (*Einfühlung*) as gepaste raamwerk betrek kan word om die toeskouer se rol as katalisator in die beeld se

voorstellingsfunksie aan te dui. Duitse filosofie en estetika teorieë het dié term sedert die laat agtiende-eeuse gebruik om emotiewe (*affective*) verhoudings van simpatie tussen nie-identiese entiteite te verwoord (Arnheim 1966:75). 'n Gewaarwording dat *Amendment* geen maklike toegang tot betekenis-making bied nie, dwing die toeskouer dus om op soortgelyke wyse 'n nouer verwantskap tussen sy/haar private self en die kunswerke te herken en sodoende met die "sielkunde van estetika" (Arnheim 1966:57) kennis te maak.

## **Empatieteorie: 'n deurgang tot die Self**

Die projeksie van die mens se emosies op nie-lewende objekte is 'n konsep wat tot die geskifte van Aristoteles teruggevoer kan word (Barasch 2002:109). Dit is egter in die meer kontemporêre manifestasie daarvan dat dit vanuit velde so breed as sielkunde en laat negetiende-eeuse estetika as komplekse rolspeler in kunstdiskoerse figureer. Die multi-vlakkige raamwerk waarin empatie-teorie situeer, veroorsaak natuurlik dat 'n klinkklare definisie nie maklik verwoord kan word nie. Dit is egter opvallend dat sekere kerneienskappe herhaaldelik op die voorgrond tree wanneer die toeskouer se respons op 'n kunswerk in die lig van dié teorie oorweeg word.

Theodor Lipps (in Arnheim 1966), wat as vader van empatieteorie beskou kan word, noem dat empatie deur assosiasie funksioneer en die toeskouer dus deur 'n projeksie van sy/haar eie emosies die objek in die lewe roep (*endow[ing] it with expression*) (Arnheim 1966:57). Lauren Wispé (1990) verduidelik soortgelyk dat dié benadering 'n spesifieke soort estetiese waardering blootstel wat byvoorbeeld naaktheid en verdriet as eienskappe van 'n blaarloze boom in die winter sal uitwys (Wispé 1990:18). Dit is egter Robert Vischer (in Koepnick 2007:75,76) se gebruik van *Einfühlung* wat die afstand tussen die toeskouer en die beeld finaal vernou deur 'n assimilasië van die kyker deur die beeld voor te stel.

In sy artikel, *On the optical sense of form* (1873), beskryf hy die toeskouer se aktiewe perseptuele verwantskap met 'n kunswerk soos volg:

*I entrust my individual life to the lifeless form, just as I do with another living person. Only ostensibly do I remain the same although the object remains an other. I seem merely to adapt and attach myself to it as one hand claps another, and yet I am mysteriously transplanted and magically transformed into this other* (Vischer in Koepnick 2007:75,76).

Die Britse skrywer, Vernon Lee (in Wispé 1990), se vertaling van *Einfühlung* (*feeling into*) as 'n emosioneel-tastende proses tot binne die observeerde objek, kan soortgelyk betrek word. Sy verduidelik dat 'n simpatieke bewussyn die enigste roete tot 'n geanimeerde verhouding met die beeld blootstel: *[A]s the word sympathy is intended to suggest, this enlivening ... is exercised only when our feelings enter, and are absorbed into, the form we perceive* (Lee in Wispé 1990:18). *Einfühlung* is egter 'n konsep wat dikwels onder kritiek deurloop wat "sy" animistiese neigings betref. Die sogenaamde *crude empathy* waarmee 'n begrip van 'n kunswerk (of selfs ander persoon) bloot deur 'n projektering van die self teweeggebring word, word immer as kognitiewe swakpunt deur die konsep se opposisie uitgewys (Bennett 2005:10).

Jill Bennett (2005) hou egter in haar boek, *Empathic vision*, voor dat die empatie- teorie 'n kapasiteit vir soms moeilik verwoordbare waarnemings openbaar. Sy verduidelik dat dié benadering se meer sintuiglike aanslag (*embodied perception*) tot die kunswerk wel kritiese ondersoek bevorder. Eerder as wat empatie as 'n blote verplasing van die toeskouer se emosies op die observeerde objek/persoon beskou word, verduidelik Bennett dat dit ook 'n meer komplekse en opbouende verhouding tussen emotiewe ervaring en kognitiewe teoretisering voorstel:

*This conjunction of affect and critical awareness may be understood to constitute the basis of an empathy grounded not in affinity (feeling for another insofar as we can imagine being that other) but on a feeling for another that entails an encounter with something irreducible and different, often inaccessible* (Bennett 2005:10).

Dit is binne hierdie raamwerk wat Lien Botha se *Amendment*, volgens my, ideaal gesitueer kan word. Die wyse waarop die groepering van elke visuele driemanskap en meegaande titel nie die deurgang tot 'n voor die handliggende vertolking bied nie, is 'n aanduiding dat alternatiewe roetes tot betekenismaking oorweeg moet word. Dit is reeds in die kort omskrywing van die empatie-teorie hierbo genoem dat die verhouding tussen die toeskouer en beeld as 'n wederkerige projeksie en absorbering van sy/haar bewussyn deur die kunswerk figureer. Vernon Lee se interpretasie van *Einfühlung* as 'n kapasiteit om die beeld binne te dring (*feeling into*), word deur Wispé as een van die vroegste verwysings na senu-mimesis (*muscular mimicry*) uitgelig (Wispé 1990:18).

Die raamwerk waarin empatie as integrale deel van die toeskouer/beeld-verhouding gesitueer is, word dus nie net bloot deur 'n verbeelde affiniteit met die kunswerk



gekenmerk nie, maar impliseer 'n onmiskenbare reaksie-meganisme wat die toeskouer se fisiese respons bepaal. Hierdie fisiologiese aspek van *Einfühlung* word meer breedvoerig in David Freedberg en Vittorio Gallense (2007) se artikel, *Motion, emotion and empathy in esthetic experience*, bespreek. Die hoofkomponente van hul argument kan vlugtig genoem word, aangesien dit, volgens my, 'n direkte verband met *Amendment* toon en 'n bespreking daarvan verdiep.

Ten eerste word die verband tussen senu-mimesis (*mirroring mechanisms and embodied simulation*) (2007:197) en empatie in die interaksie met beelde as onontginde studieveld uitgewys. Freedberg en Gallense (2007) is egter van mening dat dit 'n belangrike element van estetiese respons-teorie uitmaak en noodsaaklik is om die trefkrag van beide alledaagse beelde en kunswerke mee te omskryf. Hul hou voor dat buiten historiese, kulturele en ander kontekstuele faktore, die empatieke begrip van visuele kunswerke ook deur neurologiese prosesse voorgeskryf word (2007:197). In hul studie word veral een eienskap uitgelig wat die toeskouer se respons meemaak, maar nie maklik omskryf of verklaar kan word nie. 'n Liggaamlike assosiasie met die houdings, geïmpliseerde beweging en uitgebeelde emosie van die beeld/ander, funksioneer as die basis waarop *Einfühlung* gesitueer is (Friedberg & Gallense 2007:201).<sup>8</sup>

Deur 'n vlugtige verwysing na Theodor Lipps en Robert Visser verduidelik Freedberg en Gallense (2007) hoe dié teoretici 'n "fisiese" reaksieketting tussen die toeskouer en beeld herken wat tot 'n meer persoonlike leeswerk van die betrokke beeld lei: *[They] believed that the feelings of physical involvement in artworks not only provoked a sense of imitation of the motion seen or implied in the work, but also enhanced the spectator's emotional responses to it* (Friedberg & Gallense 2007:198).

Hierdie benadering verwelkom die emotiewe as 'n onontbeerlike rolspeler wat die voorstellingsfunksie van die beeld betref. 'n Klem op die skeiding tussen kuns en

---

<sup>8</sup> As interessante byroete tot dié bespreking, kan Walter Benjamin se alternatiewe benadering tot mimesis, as pasmaat vir die effekte wat *Einfühlung* (of senu-mimesis) in die toeskouer oproep, bygehaal word. Neil Leach (2000) onderskei Benjamin se teorie van konvensionele assosiasies met imitasie (soos deur Plato verwoord), en verduidelik hoe dit as Freudiaanse term figureer. As voorbeeld verwys Benjamin na die verbeelde gevolg wat 'n kind tydens die spel, "wegkruipertjie", ervaar wanneer hy/sy nie net agter 'n deur skuil nie, maar volgens kreatiewe "absorbering", self die deur word (Leach 2000:30). In hierdie opsig word mimesis deur Benjamin as 'n positiewe transformasie omskryf wat toegang na 'n alternatiewe benadering tot die wêreld en ontologiese realiteit bied: *In mimesis imagination is at work, and serves to reconcile the subject, with the object (mediates between the conscious and unconscious). Fantasy creates its own fictions not as a way of escaping reality, but as a way of accessing reality, a reality ontologically charged, and not constrained by an instrumentalised view of the world* (Leach 2000:32).

ondeurdagte respons-ervarings (*the realm of physical and emotional spontaneous responses*) is veral gedurende die twintigste eeu deur teoretici soos Clement Greenberg en R.H. Collingwood gepropageer. Kognitiewe ontledings van die beeld is as eksklusiewe roete tot betekenismaking uitgelig (2007:199). Dit is, volgens my, nie die uitsluitlike (of selfs gewenste) roete wat *Amendment* betref nie. Die mate waarop Botha se kameralens 'n "tastende" kwaliteit/funksie aanneem, word herken wanneer 'n verband tussen die beelde of die titel nie ontleed of deur redenasievermoë uitgeklaar kan word nie. Die toeskouer word in elke reeks deur 'n beeld van 'n verlate landskap, 'n brokstuk of flentertjie tou en karikatuuragtige objek gekonfronteer. Gevolglik herinner die observasieproses veel meer aan 'n nuuskierige gevroetel binne 'n houer vol lukrake objekte (en meegaande herinneringe) wat na 'n vergete afwesigheid weer herontdek is. Tot 'n mate skaak Botha die kyker se pogings tot ontleding deur klem op die sintuiglike te lê. In *Amendment 10: the case of the nyctolopic missionary* (fig 3) is die harige, klein primate handjie, papier met die woorde, *Sainte Claire* en windskeef sinkdak-geboutjie aldrie betrokke by 'n geniepsige eggo van die toeskouer se vraende blik. Die enigste oorblywende benadering is, soos deur Lamprecht voorgestel: *[To] simply look [...] to be silent* (Lamprecht 2006). Daar is egter 'n baie nou verband tussen die observasie van, en assosiasie met die geobserveerde objek. James Elkins (1996) verwoord dit treffend in *The object stares back* wanneer hy as voorbeeld na 'n vierkantige houertjie wat eenkant op sy lessenaar staan, verwys:

*Ordinarily if someone asked me why it was over there, I would say I hadn't used it in a while, and so it got pushed aside. But there is more to it than that. The box reminds me, very, very gently and unconsciously, but also quite firmly, of certain things about myself [...] It's... like a gentle feeling just at the edge of thought* (Elkins 1996:72).

Hierdie gewaarwording illustreer twee karaktertrekke van *Einfühlung* waar die toeskouer die objek met empatie aanvoel en beide partye vir 'n wyle as eenheid verenig/sublimeer word. In die lig van *Amendment 10* is die uitwerking van *Einfühlung* op die toeskouer ook te bespeur. Nie net kan die kyker die tekstuur van die harige handjie en gruispad aanvoel nie, maar word dit as't ware sy/haar eie. Soortgelyk sublimeer *Sainte Claire* as gegewe teks tot 'n vergete herinnering wat deur die toeskouer "herroep" word, terwyl die sinkhuis nes Elkins se "knaende" houertjie, op 'n self-refleksie dui. Die mate waartoe die toeskouer op 'n baie persoonlike vlak by die beeld betrek word, is nie uitsluitlik aan die empatie-teorie verbind nie.

Ek sal vervolgens na Lacan se konsep van *The Real* verwys om die multivlakkige aard van die toeskouer se emotiewe respons op die fotobeeld verder te belig.

### ***Lacanian Real* en die grense van voorstelling**

In haar artikel, *Overlooking the Real in Camera Lucida* (2008), verduidelik Catherine Friedlander hoe Jacques Lacan se konsep van *The Real* die (oënskynlike) nostalgie vir 'n verlore referent in Roland Barthes se bespreking van die fotobeeld, in 'n nuwe lig werp (2008:12). *The Real* kan, in hoogs vereenvoudigde terme, beskryf word as 'n omseiling van 'n verwysbare realiteit wat konvensioneel tot 'n simboliese orde verbind is (2008:12).<sup>9</sup>

Terry Eagleton (in Wilkie-Stibbs 2002) beskryf die diskursiewe grensdraad tussen 'n simboliese realiteit en *The Real*, soos volg:

*The Real is what cannot be included within any of our symbolic systems, [...] it is the factor which ensures that as human subjects we never quite add up, [...] The whole point of the Real is to give language the slip, block it from the inside, bend the signifier out of true* (Eagleton in Wilkie-Stibbs 2002:8).

---

<sup>9</sup> Dit is nodig om te noem dat Lacan se gebruik van *The Real* heelwat op 'n Freudiaanse inslag steun. Lacan se klem lê egter meer op ideologiese strukture (taal) as deurgang tot selfbegrip, eerder as Freud se fokus op liggaamlike aspekte (libido, instink) (Felluga 2003). Lacan se ondersoek van *The Real* in Freud se werk dien egter as dryfkrag van sy eie navorsing rondom dié konsep. Mary Klages (2001) verduidelik dat Freud se ondersoek na die impak wat 'n psigiese verlies op die subjek uitoefen deur Lacan verder gevoer word. In *Beyond the pleasure principle* beskryf Freud sy 18 maande-oue nefie se spel met 'n garing-tolletjie wat aan 'n woltou vasgemaak is. Hy gooi die spoel van hom af weg en sê, *Fort* (Duits vir "weg"), waarna hy dit weer nader trek en *Da* ("hier") uiter. Beide Lacan en Freud is van mening dat die subjek as baba 'n onafskeidbare band met sy/haar moeder deel en dus nie die self as individu van die moeder onderskei nie. Wanneer 'n gewaarwording van sy/haar unieke self egter plaasvind, word 'n onherroeplike skeiding van die aanvanklike, "natuurlike" eenheid ingelei (Klages 2001). Dit is 'n traumatiese ervaring wat Klages as die oorgang van 'n knus, natuurlike eenheid met die moeder (as versorger) na 'n kulturele rol as individu in die beskawing beskryf: *[T]he infant must separate from its mother, form a separate identity, in order to enter into civilization. [...] That separation entails some kind of LOSS; when the child knows the difference between itself and its mother, and starts to become an individuated being, it loses that primal sense of unity (and safety/security) that it originally had. This is the element of the tragic built into psychoanalytic theory (whether Freudian or Lacanian): to become a civilized 'adult' always entails the profound loss of an original unity, a non-differentiation, a merging with others (particularly the mother)* (Klages 2001). Volgens Lacan is die baba wat nog nie hierdie onderskeid tussen die "self" en "ander" beseft het nie, gesitueer in die gebied van *The Real*. In hierdie psigiese leefwêreld is daar geen verlies/afwesigheid nie, dus is daar geen begeerte wat die subjek aandryf nie (Klages 2001). Klages verduidelik verder dat, aangesien daar geen afwesigheid, verlies, of ontbering is nie, "taal" as oortollige kultuur-raamwerk buite *The Real* gelaat word (Klages 2001). Dit is vanuit hierdie raamwerk dat Lacan se verwysing na die volwasse subjek se hunkering na 'n afwesige kern (*objet petit a*) en die wese van *The Real* as 'n onuitspreekbare teenwoordigheid wat buite grense van die simboliese realiteit funksioneer, deur die verloop van my navorsing verwoord sal word.

Wanneer dié konsep in die lig van Barthes (1984) se *Camera Lucida* oorweeg word, is dit duidelik dat die fotobeeld se konvensionele skakel met mimesis nie heelhuids uit die ontmoeting sal tree nie. Vanweë die kompleksiteit van hierdie konsep is dit egter nodig om Friedlander (1989) se hoofargumente uiteen te sit, aangesien dit my latere bespreking van die fotobeeld in Lien Botha se werke sal ondersteun.

Soos vroeër reeds genoem, is Barthes se bespreking van die fotobeeld in *Camera Lucida* dikwels as emosiebelaaide hunkering na 'n verlore referent gekritiseer. John Tagg (in Friedlander 2008) se mening is sprekend hiervan wanneer hy Barthes se soeke na 'n akkurate beeld (*a just image*) van sy moeder soos volg verwoord:

*[T]he trauma of Barthes' mother's death throws Barthes back on a sense of loss which produces in him a longing for a prelinguistic certainty and unity – a nostalgic and regressive phantasy [sic.], transcending loss, on which he founds his idea of photographic realism* (Tagg in Friedlander 2008:12).

Friedlander is van mening dat dié ooglopende verlange na 'n afwesige realiteit deur 'n alternatiewe beskouing van nostalgie heroerweeg moet word. Sy verwys na Slavoj Žižek wat 'n verband tussen nostalgie en die *gaze* verwoord, en lig dié verwantskap as dryfkrag agter Barthes se skrywe uit (Friedlander 2008:12). Wanneer Barthes die "essensie" van sy moeder as jong dogter in die *Winter Garden*-foto herken, is dit die *Lacanian gaze* wat as komplekse rolspeler sy ervaring daarvan meemaak. Hierdie konsep moet, volgens Matthew Sharpe (2005), nie verwar word met die sogenaamde *male gaze* wat kwessies van mag en objektifisering aanspreek nie. Intendeel, die *Lacanian gaze* is sprekend van 'n moeilik verwoordbare en steurende aspek in die subjek se konvensionele observasie-proses (Sharpe 2005).<sup>10</sup>

Friedlander (2008) verduidelik die impak van die *gaze* op Barthes se observasie van die *Winter Garden*-foto soos volg:

*Barthes' fascination is not with the lost object itself, nor a response to being looked at by the eyes of another, but rather [...] the photograph allows him to identify with the place (that affectionate viewer who recognizes the child's gentleness) at which the object itself appears to gaze* (Friedlander 2008:13).

---

<sup>10</sup> Die samewerking tussen die *Lacanian gaze* en konsep, *objet petit a* sal later meer volledig in die hoofstuk omskryf word, om hul kernposisie as deel van die *Lacanian Real* en verwantskap met Barthes se omskrywing van fotografie in *Camera Lucida* te verduidelik. Daar is ook 'n aspek van die *Lacanian gaze* wat, volgens Felluga (2003), met 'n *uncanny* vermoë van die beeld bemoei is om na die toeskouer terug te kyk. Hierdie aspek sal as fokuspunt in hoofstuk twee gesitueer word.

Die uiteindelijke doel van so 'n benadering blyk om 'n vertrouwe in die fotografeerde objek as verwysbare skakel met realiteit te oortref en eerder 'n persoonlike verwantskap tussen die toeskouer en die beeld aan te spreek. Friedlander (2008) verduidelik egter die proses deur die *Winter Garden*-foto, as 'n konsep wat blote assosiëring tussen die observeerder en beeld sistap en 'n "psigiese" eerder as mimetiese realiteit oproep (2008:13):

*[D]espite its rhetoric, Barthes' account of the photograph aims not to rescue realism, but rather to show how the photograph may engage with a body of experience which is excluded from reality, or what Lacan calls 'the Real' (Friedlander 2008:13).*

Die bogenoemde Freudiaanse verwysing na 'n "psigiese realiteit" is bemoei met die wyse waarop ervaring nie net met die eksterne realiteit te make het nie, maar ook onbewuste effekte oproep wat slegs 'n "empiriese" teenwoordigheid in die individu se persoonlike, interne leefwêreld uitmaak (2008:13). Friedlander verduidelik verder dat Barthes se omskrywing van die fotobeeld as skynbare skakel (*unity*) tussen dit wat teenwoordig en afwesig is, geensins die verlies van die referent oorkom nie, maar dit juis beklemtoon:

*[T]he photograph, for Barthes performs a loss of its own. That is, moving beyond the mimetic, the photograph incites the consciousness of loss by triggering an awareness not of the "being there" of the thing [...] but an awareness of its "having-been-there" – in other words, an experience of the Lacanian Real (Friedlander 2008:13).*

Hierdie ietwat kriptiese onderskeid tussen die teenwoordigheid van die referent in die fotobeeld, sowel as die onmiskenbare afwesigheid daarvan in die hede, kan moontlik deur 'n fyner omskrywing van *The Real* belig word. Sean Homer (2005) verduidelik dat die konsep, ten spyte van sy misleidende titel, geensins met materiële objekte of konvensionele idees rondom "realiteit" te make het nie. Lacan hou voor dat dit wat ons as realiteit beskou, altyd deur 'n simboliese orde onderskryf word en gevolglik slegs 'n "sosiale realiteit" blootstel (*For Lacan our reality consists of symbols and the process of signification*) (Homer 2005:81). Wat hy egter as *The Real* omskryf, is op die grense van sosiale kodes te vinde. Homer beskryf dit as: *[T]hat which is unsymbolizable* (2005:83). Dino Felluga (2003) verduidelik dat die menslike subjek sy/haar gewaarwording van die "self" en "ander" aan die hand van ideologiese strukture (en in die besonder, taal) herken. Volgens Lacan is dit juis die subjek se eerste kennismaking met taal wat 'n begrip van die verhouding met sy/haar materiële omgewing herskryf (Felluga 2003).

Gevolgtik vind daar 'n skeiding plaas tussen dit wat as "realiteit" beskou kan word en 'n term wat Lacan as *The Real* verwoord. "Realiteit" in sy konvensionele gewaad is, volgens Lacan, 'n fantasie-wêreld wat die subjek as gerusstellende konstante beskou. *The Real* verwys egter na 'n onderbewuste ideaal wat verby taal en dus enige verduideliking daarvan funksioneer (Felluga 2003). Felluga beskryf die knaende, maar ontkende posisie van *The Real* in die subjek se leefwêreld, soos volg:

*The development of the subject, in other words, is made possible by an endless misrecognition of the real because of our need to construct our sense of "reality" in and through language. So much are we reliant on our linguistic and social version of "reality" that the eruption of pure materiality (of the real) into our lives is radically disruptive. And yet, the real is the rock against which all of our artificial linguistic and social structures necessarily fail. It is this tension between the real and our social laws, meanings, conventions, desires, etc. that determines our psychosexual lives* (Felluga 2003).

Lacan het sy definiëring van *The Real* deur die verloop van sy loopbaan verskeie kere herevalueer, maar dit is veral sy latere fokus op die konsep van trauma (sedert 1964) wat by my eie bespreking van *The Real* aansluiting vind.<sup>11</sup> Binne 'n psigoanalitiese konteks verwys trauma nie noodwendig na 'n letterlike skok-ervaring wat die subjek in "realiteit" beleef het nie, maar eerder na 'n onderbewuste konflik tussen 'n eksterne stimulus en die subjek se onvermoë om dit te begryp en dus simbolies te bemeester (Homer 2005:83). Homer verwoord dié onderliggende onrus soos volg:

*The idea of trauma implies that there is a certain blockage or fixation in the process of signification [...] What Lacan adds to the Freudian conception of trauma is the notion that trauma is real insofar as it remains unsymbolizable and is a permanent dislocation at the very heart of the subject [...] No matter how often we try to put our pain and suffering into language, to symbolize it, there is always something leftover. In other words, there is always a residue that cannot be transformed through language. This excess, this "X" as Lacan will call it, is the real* (Homer 2005:84).

Hierdie oorskot van betekenis word deur Lacan as 'n simptoom van psigiese onderdrukking (*repression*) verwoord wat in die gewaad van 'n knaende verlies, die onderbewuste aandryf. Lacan verwys na die onderdrukte element as *Das Ding* (en later as *objet petit a*) – 'n konsep wat verby enige verwysbare (*signifieds*) funksioneer en in sigself nooit ten volle begryp kan word nie (Homer 2005:83). Dit dui op 'n heeltidse

---

<sup>11</sup> Daar sal ook later in my ondersoek meer spesifiek op die verwantskap tussen Lacan se gebruik van die term, "trauma" met Barthes se omskrywing van die fotografiese *punctum* gefokus word.

verlange vir 'n afwesige objek – afwesigheid is immers die element wat die subjek se begeerte aandryf:

*The objet a is not, therefore, an object we have lost, because then we would be able to find it and satisfy our desire. It is rather the constant sense we have, as subjects, that something is lacking or missing from our lives (Homer 2005:83).*

Die subjek word dus ewig deur 'n soeke na vervulling, kennis, besittings en liefde aangedryf; wanneer dié ideale egter gerealiseer word, bly 'n knaende onrus steeds teenwoordig. *The Real* is dus die gaping (*void or abyss*) wat die kern van die subjek se wese uitmaak en dít wat oombliklik poog om die gaping te vul, behoort aan 'n aangrensende, "simboliese realiteit" (Homer 2005:87,88):

*What is important to keep in mind here is that the objet a is not the object itself but the function of masking the lack. As Parveen Adams writes, "the object is not part of the signifying chain; it is a "hole" in that chain" [...] The objet a then is at once the void, the gap, the lack around which the symbolic order is structured and that which comes to mask or cover that lack (Homer 2005:88).*

Lacan (in Sharpe 2005) bespreek hierdie konsep ook aan die hand van Holbein se bekende skildery, *The Ambassadors* (1533) waarin die toeskouer hom/haarself moet herposisioneer om die optiese illusie ('n gedistorsieerde kopbeen) raak te sien. Die voorbeeld betrek die *Lacanian gaze* en illustreer op visuele wyse hoe die term 'n deurgang tot die subjek se hunkering na 'n verlore objek (*objet a*) bied:

*What is singular about this "thing" is that it can literally only be seen from "awry" [...] From this point of the canvas, Lacan comments, it is as if the painting regards us (Sharpe 2005) [...] [B]y having the object of our eyes look back at us, we are reminded of our own lack, of the fact that the symbolic order is separated only by a fragile border from the materiality of the Real. The symbols of power and desire in Holbein's painting (wealth, art, science, ambition) are thus completely undercut. As Lacan puts it, the magical floating object "reflects our own nothingness, in the figure of the death's head" (Felluga 2003).*

Daar kan dus tot die gevolgtrekking gekom word dat die *Lacanian gaze* wat deur die subjek se *objet a* (die fokus van sy begeerte) aangedryf word, nie op 'n "objektiewe realiteit", (apart van die subjek) gefokus is nie. Intendeel, dit maak die toeskouer deurentyd bewus dat sy/haar simboliese realiteit nie volledig is nie (Sharpe 2005).<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> "[The objet a] is that object that 're-presents' the subject within the world of objects that it takes itself to be a wholly 'external' perspective upon. If a subject thus happens upon it too directly, it disappears, or

Hierdie elemente van *The Real* beklemtoon die wyse waarop die toeskouer "verplaas" word om in 'n besonder intieme verwantskap teenoor die observeerde objek gesitueer te word. Sou Barthes se bespreking van die *Winter Garden*-foto op hierdie stadium betrek word, kan 'n interessante parallel tussen die funksie van dié foto en Lacan se verwysing na elemente van *The Real* (trauma en *objet a*) herken word. Die *Winter Garden*-foto is, volgens Homer (2005), die objek wat Barthes se oordenkings rakende fotografie aandryf, maar tog word dit nooit aan die leser gewys nie. In hierdie opsig dui *Camera Lucida* na 'n afwesige kern (*objet a*), terwyl alternatiewe fotobeelde as diskursiewe plaasvervangers rondom sy bespreking van dié afwesigheid geplaas word. Die *Winter Garden*-foto funksioneer dus as 'n verlore objek wat herhaaldelik Barthes se oënskynlike hunkering na 'n vergange realiteit ontglip en nooit die oorspronklike referent (*the-thing-in-itself*) kan herroep nie (Homer 2005:93). Dit is 'n tipiese eienskap van fotografie wat in die lig van Lacan se terminologie as die beeld se *noeme* bekend staan – 'n term wat deurgaans op die subjek<sup>13</sup> se paradoksale verhouding met die afwesigheid/teenwoordigheid van die referent fokus:

*[P]hotography can never deny its past, that the thing existed and was there in front of the camera, but that real is lost the moment the photograph itself comes into being. And it is this that is the very essence of photography – its noeme [...] its "that-has-been" or its intractability. Another name for this is "the real" in the full Lacanian sense (Homer 2005:93).*

Dit is op hierdie stadium dat 'n sirkelroete gevolg is om Friedlander (2008) se beskrywing van die voorstellingsfunksie van die foto in *Camera Lucida* mee te belig. Die onderskeid wat sy tussen die teenwoordigheid (*being there*) en afwesigheid (*having-been-there*) van die fotografiese referent tref, is 'n seker teken dat *The Real* ter sprake is om gevolglik 'n eenvoudige, mimetiese voorstellingsfunksie van die fotobeeld te ontwig. Indien ek dit kan waag om 'n ontologie van fotografie voor te stel, is dit dié paradoksale gaping tussen die foto se onmiskenbare skakel en onmoontlike verwantskap

---

*else—as in psychosis and the well-known filmic motif of what happens when one encounter one's double—the cost is that one's usual sense of how the rest of the world is must dissipate. What this indicates is that the objet petit a, or at least the fascinating effect the object which bears it has upon the subject who is under its thrall, has no 'objective' reality independently of this subject. The logical consequence of this, though, as Lacan stipulates, is that this supposedly 'lost' object can never really have been lost by the subject, since s/he can never have possessed it in the first place. This is why Lacan argues the apparently chimerical position that the objet petit a is by definition an object that has come into being in being lost" (Sharpe 2005).*

<sup>13</sup> In die lig van Homer (2005) se bespreking, kan Lacan se konsep van die *noeme* ewe ook op die fotobeeld toegepas word wat "haar" paradoksale verhouding met die gelyktydige afwesigheid en teenwoordigheid van die referent betref.



met realiteit wat 'n "essensie" van fotografie uitmaak. So 'n benadering is uiteraard in 'n psigoanalitiese grondslag gesetel wat immer deur 'n ontmoeting (*encounter*) met 'n ewig-ontwykende realiteit aangedryf is (Homer 2005:93). Die gapings wat die subjek onmoontlik kan rasionaliseer (*bear and assimilate*), word soos vroeër vermeld, in die vorm van trauma gesublimeer (2005:93). Wanneer trauma as 'n opponent van klinkklare betekenis beskou word, kan Barthes se onderskeid tussen die *studium* en *punctum* moontlik as visuele "bondgenoot" van Lacan se teorie verwoord word:

*It is this notion of trauma as the hard impenetrable kernel at the heart of subjectivity that structures Barthes' text and his conception of photographic essence. As Victor Burgin has pointed out, "trauma" derives from the Greek word for "wound"; its Latin equivalent is "punctum". In other words, Barthes' detail that pricks us, bruises us and disrupts the studium (the symbolic) of the photograph is that fleeting glimpse, or encounter with the real as objet petit a (Homer 2005:93,94).*

Dit is dus vanuit hierdie benadering dat Barthes se verwysing na die *punctum*<sup>14</sup> verhef word om nie bloot 'n "moeiliker" gekodeerde teken in sommige fotobeelde te omskryf nie. Friedlander (2008) verduidelik dat die *punctum* eerder 'n algehele gaping van betekenis (*never coded*) aandui en dus op die vlak van *The Real* funksioneer (2008:13). Hal Foster (in Friedlander 2008) verwoord dit immers as "*the visual equivalent...of our missed encounter with the real*" (Foster in Friedlander 2008:14).

Met hierdie stelling in gedagte kan Barthes se bekende onderskeid tussen die fotobeeld se benadering jeens realiteit as *mad or tame* as 'n skeiding tussen die fotobeeld se konvensionele mimetiese funksie en tekens van Lacan se *Real* beskou word. In *Camera Lucida* verskyn die frase wat kritici dikwels as 'n bewys van Barthes (1984) se hunkering na 'n verlore (*tame*) realiteit interpreteer: *I perceive the referent (here, the photograph really transcends itself; is this not the sole proof of its art? To annihilate itself as a medium, to be no longer a sign but the thing itself?)* (Barthes 1984:45).

---

<sup>14</sup> Die *punctum* is 'n konsep wat, nes *The Real*, moeilik definieer kan word. Barthes se persoonlike reaksie tot die "*punctum*-elemente" wat hy deur voorbeeld-foto's in *Camera Lucida* uitwys, dien tot 'n mate as die "negatiewe spasie" waarom die leser 'n begrip van die term moet skep. In ooreenvoegde terme verwys die *punctum* na 'n visuele-detail, wat ten spyte van "haar" alledaagsheid, 'n ongewone trefkrag binne die fotobeeld genereer. Daar is egter twee eienskappe wat as tipiese kenmerke van die *punctum* van 'n foto herken kan word. Ten eerste noem Barthes (in La Grange 2005) dat die term nie afhanklik van sosiale kodes is nie en die vermoë besit om na realiteite "buite" die fotobeeld te verwys (La Grange 2005:84). Dit sluit ook aan by die wyse waarop Barthes (1984) die kodelose aard van die *punctum* omskryf as 'n effek wat nie ontleed, maar uitsluitlik *herken* moet word: "The effect is certain but unlocatable, it does not find its sign" (Barthes 1984:51). Tweedens word die beheer wat die fotograaf op die *punctum* kan uitoefen, ten sterkste ontken en herhaaldelik aan toeval oorgelaat. Barthes se eie woorde dien as bewys daarvan wanneer hy die *punctum* as "*a kind of subtle beyond*" beskryf (Barthes 1984:59).

Friedlander (2008) verduidelik egter dat hierdie stelling nie na 'n begeerte verwys om die fotobeeld as mimetiese realiteitskopie te verheelik nie, maar eerder op 'n traumatiese eienskap van die beeld dui waarin diskursiewe taalraamwerke en pogings tot betekenismaking gesmoor word. Barthes verwoord dit as: *[T]he traumatic photograph [...] is the photograph about which there is nothing to say* (Barthes in Friedlander 2008:14). Vir Barthes kan die fotobeeld dus onder twee afsonderlike vaandels gegroepeer word wat hy as *the two ways of the Photograph* omskryf – 'n gekodeerde, getemperde realisme teenoor 'n onbeheerbare (*intractable*) alternatief wat, nes *The Real*, 'n affiniteit vir kognitiewe gapings toon (Friedlander 2008:14).

Die mate waartoe die fotografiese beeld deur Lacan se konsep van *The Real* gekompliseer word, bied 'n alternatief wat die fotobeeld duskant konvensionele voorstellingsfunksies (*mimesis*) plaas. Op 'n soortgelyke wyse as wat Friedlander en Homer die *objet a*, trauma en die *gaze* as psigoanalitiese raamwerk vir 'n besonder intieme verhouding tussen die toeskouer en fotografiese beeld voorstel, kan Lien Botha se *Amendment* as visuele eggo van dié teorieë betrek word. Die gaping in betekenis wat deur my ondersoek van *The Real* na vore getree het, is volgens my een van die konseptuele spilpunte waarom Botha se werk draai.

*Amendment 9: the case of a little white lie* (fig 4) kan as voorbeeld uitgelig word waarin die gekose panorama, visuele detail en naby-skoot van 'n enkele objek oënskynlik op 'n gekodeerde, sosiale realiteit dui. Die onvermoë om egter tot 'n klinkklare begrip van die beelde se gedeelde simboliek te kom, is 'n seker teken dat die leemte wat *The Real* in pogings tot betekenismaking laat, ook hier ter sprake is. Homer (2005:83) se voorgenoemde verwysing na die trauma/blokkasie wat *The Real* op die subjek se interne leefwêreld uitoefen, word ewe veel in die leë boodskap van hierdie beelde herken. In die *Amendment 9*-triptiek is die sonverbleikte venstergordyn, flentertjie papier en ietwat deinsigerige landskap in drie opsigte sprekend van die *Lacanian Real*.

Eerstens word die toeskouer se respons deur die verwantskap tussen nostalgie en die *gaze* (soos vroeër aan die hand van die beeld van Barthes se moeder verwoord) gekanaliseer. Dit impliseer dat die toeskouer vir 'n wyle die beelde as persoonlike "herinneringe" en aktiewe agente in eie reg<sup>15</sup> "oproep" en dus Freud se verwysing na 'n

---

<sup>15</sup> Felluga (2003) se verwysing na die effek van die *gaze* as 'n vreemde proses waarin die toeskouer se agentskap deur die observeerde objek uitgedaag word, kan vlugtig herroep word om die leser se geheue

"psigiese realiteit" wat die werklikheid oortref, visualiseer. Hierdie proses word deur Friedberg (2008) beskryf as: *[a] nostalgia [that] has little to do with a real 'lost object' but instead centers on a notion of the gaze as a 'stain of the Real' that violates the image's symbolic consistency* (2008:13). Dus is die reaksie wat *The Real* teen diskursiewe en simboliese taalraamwerke inneem (soos vroeër deur Eagleton verwoord) ooglopend. In hierdie opsig is die klein, handgeskrewe notatjie geensins 'n gerusstellende vertrekpunt waarvolgens die verbleikte gordyn en deinsigerige landskap mee ontsyfer kan word nie. Elkeen dien dus as visuele manifestering van 'n trauma wat die poging tot betekenis-making sistap en op 'n oorskot (*residue*) dui van dít wat nie simbolies bemeester kon word nie (Homer 2005:83). Laastens is Lacan se konsep, *objet a*, wat na 'n knaende afwesigheid (*lack*) verwys, die spilpunt wat heeltyds "agter" die gordyn en "duskant" die horisonlyn van die landskap in *Amendment 9* teenwoordig is. Felluga (2003) se beskrywing van *objet a* as 'n konsep wat deur die subjek se eie begeertes en vrese aangedryf word, toon 'n ooreenkoms met die wyse waarop *Amendment 9* deur obskure beeldkombinasies die toeskouer se vraende blik heeltyds terugkaats sodat die projeksie van sy/haar persoonlike begeertes beide as enigste benadering én hersenskim gesien word:

*[B]ecause the objet petit a (the object of our desire) is ultimately nothing but a screen for our own narcissistic projections, to come too close to it threatens to give us the experience precisely of the Lacanian Gaze, the realization that behind our desire is nothing but our lack: the materiality of the Real staring back at us. That lack at the heart of desire at once allows desire to persist and threatens continually to run us aground upon the underlying rock of the Real* (Felluga 2003).

Hierdie verwysing na die subjek se hunkering na die ongefragmenteerde bestaan van *The Real* word ewe veel deur Žižek (2006) se beskrywing van die *objet a* as draer van die subjek se projeksies raakgevat. Hy verduidelik dat die term slegs betekenis kry wanneer dit deur die subjek se persoonlike begeertes en vrese onderstreep word.

Die proses is egter nie vir 'n suksesvolle herintegrasië van die subjek en die *Real* bestem nie en bly immer *a shadow of what it is not* (Žižek 2006:38). Hierdie ietwat kriptiese beskrywing wat die *objet a* as ontwykende begrip van 'n onbewuste begeerte illustreer,

---

rakende die kenmerkende aspekte van hierdie term te verfris: *"Gaze in Lacan's later work refers to the uncanny sense that the object of our eye's look or glance is somehow looking back at us of its own will [...] When you look at the [image], it at first gives you a sense that you are in control of your look; [but] in fact [the object] is staring back at you. By having the object of our eyes look back at us, we are reminded of our won lack, of the fact that the symbolic order is separated only by a fragile border from the materiality of the Real* (Felluga 2003).

vind 'n bondgenoot in Ashraf Jamal (2002) se voorgenoemde bewoording van Botha se werk: *[Her] art work becomes the aperture through which to glimpse the mystery of what it does not reveal* (2002:2). Vanuit hierdie oogpunt word Botha se werk, volgens my, gekompliseer (en verryk) om "buite" konvensionele voorstellingsfunksies van die foto te beweeg en die toeskouer se begrip van sy/haar eie posisie voor die beeld, te heroorweeg. Alhoewel Botha se beelde as visuele tekens van 'n "simboliese" realiteit figureer (*The Real* kan nooit gevisualiseer word nie), vorm dit 'n gaping binne begrip wat semiotiese kodes ontwyk en die toeskouer voor geen maklike taak laat nie.

David MacDougall (2006) se slagspreuk, *seeing [is] a way of knowing* (2006:216) wat die modernistiese vertrouwe in sig as primêre sintuig en deurgang tot kennis bevestig, word gevolglik binne hierdie konteks ontwig. Die toeskouer se vermoë om hom/haarself binne 'n "simboliese realiteit" (vol visuele, semiotiese kodes) te oriënteer, word dus deur konsepte soos *The Real* en selfs *Einfühlung* bekragtig. Die klem is egter nie daarop gerig om alle diskursiewe raamwerke in die kiem te smoor nie, maar om in 'n soortgelyke trant as Mary Corrigan (2009) se verwysing na Botha se beelde, "stellings bo die vlak van empiriese kennis" aan te spreek (Corrigan 2009). Die proses hou, volgens my, 'n besonder verrykende ervaring vir die toeskouer in wat, deur 'n alternatiewe benadering tot die beeld, die onrustige voorgevoel kry dat daar versteekte areas van sy/haar psige is wat hul leeswerk op 'n uiters persoonlike vlak bepaal.

## Opsomming

Daar is in hierdie hoofstuk gepoog om die konvensionele voorstellingsfunksie van die beeld, as mimetiese realiteitskopie<sup>16</sup> te bevraagteken deur na die konsepte van *Einfühlung* en *The Real* te verwys. Hierdie twee terme is daarop gemik om (soos bespreek aan die hand van Barthes se *Winter Garden*-foto) sogenaamde intellektuele en geskoolde reaksies rakende die beeld in 'n nuwe lig te stel, deur die toeskouer se persoonlike "psigiese" leewêreld as onlosmaaklike deel van die observasieproses te bevestig. 'n Verwysing na die fotobeeld se vermoë om die uitgebeelde referent beide as "afwesige" en "teenwoordige" entiteit voor te stel, is as unieke eienskap van fotografie erken. Gevolglik is hierdie aspek as vertrekpunt gebruik waarmee kernkonsepte rondom

---

<sup>16</sup> Die skrywe van Eduardo Neiva (1999), Allen Sekula (1982) en Matthew Potolsky (2006) is ook in hoofstuk 1 betrek om die skynbaar direkte verwantskap tussen die fotobeeld en realiteit (*mimesis*), krities te ondersoek.

die *Lacanian Real* en *Einführung* visueel "verwoord" is. Uittreksels uit Lien Botha se *Amendment* (2006) is as bevestiging van my argumente bygehaal en het, op visuele wyse, 'n omseiling van die fotobeeld se konvensionele, gekodeerde voorstellingsfunksie verbeeld.

Barthes se onderskeid tussen 'n getemperde of waansinnige benadering tot die fotobeeld, wat in die openingsparagrafe omskryf is, het as deurlopende tema van my bespreking gedien. Die mate waartoe die *Lacanian Real* en *Einführung* die fotobeeld se konvensionele funksies ontwig het, is met opset betrek om Barthes se voorkeur vir 'n komplekse (*intractable*) benadering tot die fotobeeld te bevestig. In die lig van hierdie hoofstuk se bespreking rondom die kompleksiteit wat die verhouding tussen die toeskouer (die "self") en die beeld betref, is 'n gedeeltelike agtergrondskennis aan die leser gebied om hom/haar na die volgende hoofstuk te vergesel. Daar sal in die tweede hoofstuk gekyk word na die wyse waarop die beeld die onwaarskynlike vermoë besit om "terug te staar" en die implikasie wat dit gevolglik vir konvensionele beskouings van die fotobeeld se voorstellingsfunksie inhou.

'n Skakel tussen die "bewussyn" van die beeld en die toeskouer se respons daarop oorvleuel tot 'n mate met die fokus op die toeskouer/subjek se "onbewuste self" wat in hoofstuk een aangespreek is. Die ondersoek sal egter verbreed word om kwessies van toeskouer-subjektiviteit aan die hand van Griselda Pollock (2006) se psigo-analitiese evaluering van die beeld, in te sluit. Dit sal die doel van hoofstuk twee wees om die "driehoek" waarin die toeskouer, fotobeeld en betrokke diskursiewe raamwerk konvensioneel gesetel is, deur 'n alternatiewe benadering te heroriënteer.

## **Hoofstuk 2:**

### ***Die beeld wat terugkyk:***

#### **'n ondersoek na die pikturale bewussyn van die beeld aan die hand van diskursiewe raamwerke en die toeskouer se onderbewuste self**

---

Tot dusver is die komplekse wyse waarop die fotobeeld as klankbord vir die toeskouer se respons figureer aan die hand van *Einfühlung* en die *Lacanian Real* verwoord. Die doel van hierdie benadering was om die foto se konvensionele, mimetiese voorstellingsfunksie te bevraagteken deur die toeskouer as kernspeler in 'n wederkerige proses van betekenismaking (*signification*) tussen die kyker en die beeld uit te lig. Die mate waartoe die onderbewussyn van die toeskouer egter heeltyds deur beide teorieë impliseer word, stel 'n besonder ryk area van ondersoek bloot wat ook die beeld se kragtige potensiaal om as "aktiewe agent" in die observasie- en interpretasieproses te figureer, openbaar. Dit is dus die doel van hoofstuk twee om dié onkonvensionele eienskap verder te belig (en tot uiterstes toe te neem) deur 'n pikturale bewussyn van die beeld voor te stel.

Die gedagte dat die beeld na die toeskouer terugstaar, blyk om op die oog af aan animistiese wensdenkery oorgelewer te wees. 'n Teoretiese fondament vir dié benadering word egter in die geskrifte van W.J.T. Mitchell (2005), James Elkins (1996) en Griselda Pollock (2006) gevind en sal deurlopend bygehaal word om my argument mee te staaf. Die emotiewe verwantskap tussen die toeskouer en beeld kan dus as onderliggende dryfveer gesien word wat die fokuspunte van hierdie hoofstuk heeltyds ondersteun. Die kompleksiteit van sig, soos deur Elkins verwoord, sal vervolgens ook by my ondersoek betrek word om die observeringsproses nie bloot as fisiologiese gegewe nie, maar ook as deel van die subjek se psigiese realiteit voor te stel. Barthes se woorde, *animation only happens through the act of looking* (La Grange 2004:136) dien dus as ideale grondslag vanwaar die foto se funksie verder gekompliseer kan word om dit ook as "fetisj" en draer van "die sublieme" te beskou. In die konteks van die fotobeeld word die laasgenoemde term deur Shep Steiner (2007) ingespan om 'n

ongemaklike wisselwerking en heeltydse gaping tussen begrip en onkunde rakende die beeld se betekenis te verwoord. Hy verwys na Jeff Wall se *Clipped branches* (2001) (fig 5) om as visuele bevestiging van dié kognitiewe toutrek te dien.

Beide die fetisj en die sublieme is konsepte wat deurlopend 'n spanning tussen die *having-been-there* en *being-there* van die fotobeeld se referent uitlig.<sup>17</sup> Die observeringsproses wat die toeskouer voor die fotobeeld onderneem, word dus deur 'n gelyktydige verwysing na 'n afwesige en teenwoordige "realiteit" in die beeld gekenmerk. Die rol wat observering dus as vertrekpunt tot 'n heroorweging van die toeskouer en beeld se agentskap in "betekenismaking" dien, kan as kernpunt in hierdie hoofstuk uitgelig word. Barthes se voorgenoemde stelling (*animation only happens through the act of looking*), wat die foto as denkende agent in die observasie-proses beskou (La Grange 2004:136), vind 'n bondgenoot in Griselda Pollock (2006) se oortuiging dat die beeld as klankbord funksioneer vanwaar 'n toeskouer-subjektiviteit gelees kan word.

Dit is in hierdie opsig dat die fotobeeld as ideale medium funksioneer waardeur die wederkerige projeksie tussen die toeskouer en beeld as inherente deel van sig, visueel sigbaar gemaak word. Buiten die feit dat fotografie se indeksgebonde (*indexical*) en mimetiese aard konvensioneel as bewys van "haar" objektiewe vertolking van die wêreld uitgelig is, kan 'n ooreenkoms met James Elkins (1996) se ontnugtering van sig ewe veel in die *Lacanian gaze* en *Einfühlung* se bydrae tot die heroorweging van die fotobeeld se voorstellingsfunksie gesien word.

Tot dusver is die beeld se bewussyn aan eienskappe gekoppel wat deur visuele leidrade in die fotobeeld herken kan word. Ek sal egter my ondersoek verbreed om die beeld as "denkende objek" vanuit 'n diskursiewe raamwerk te benader. W.J.T. Mitchell (2005) se skrywe is in hierdie opsig van belang wanneer hy 'n teoretiese benadering voorstel wat die "begeertes" van die beeld op die hart lê. Hierdie alternatiewe invalshoek impliseer dat 'n soeke na die beeld se inherente (versteekte) betekenis uitgebrei moet word (2005:9) om 'n simbiotiese verhouding tussen die beeld en die toeskouer as belangrike

---

<sup>17</sup> 'n Verwysing na die fotobeeld se vermoë om die uitgebeelde referent beide as "afwesige" en "teenwoordige" entiteit voor te stel, is in hoofstuk 1 as unieke eienskap van fotografie uitgelig. Dit dien ook as gepaste vertrekpunt vanwaar 'n skakel met Lacan se konsep van *The Real* met betrekking tot fotografie verwoord is. Hierdie eienskap van die fotografiese beeld sal vervolgens steeds in hoofstuk 2 deel van 'n psigoanalitiese raamwerk uitmaak, deur die fetisj as konsep te betrek.

rolspeler van betekenisgewing bloot te lê. Mitchell verwoord die benadering soos volg: *The point [...] is not to install a personification of the work of art as the master term but to put our relation to the work into question, to make the relationality of image and beholder the field of investigation* (2005:49). Dit is vanuit hierdie oogpunt dat my soektog na 'n alternatiewe voorstellingsfunksie van die beeld verder aangepak sal word.

## **Die kompleksiteit van sig**

Observasie word dikwels as vanselfsprekende gegewe beskou wat die sigbare wêreld op 'n nie-indringende wyse visueel opsom. Dit blyk om immer deur die rasionele wil van die toeskouer beheer te word, met die gevolg dat objektiwiteit ongetwyfeld deel van die proses beskou word (Elkins 1996:11). Volgens James Elkins (1996) is hierdie oortuiging egter hemelsbreed van die "ware" aard van sig verwyderd. Eerder as wat 'n klinkklare realiteitskopie voor die toeskouer se oë afspeel, word die proses deur onbetroubare, irrasionele en onsamehangende neigings gekompliseer (Elkins 1996:11). Om te sien, is dus geen maklik beheerbare proses nie en lei daartoe dat die geobserveerde objek of toneel herhaaldelik deur 'n "skerm" van die toeskouer se eie subjektiwiteit aanskou word:

*[Seeing] is entangled in the passions – jealousy, violence, possessiveness; and it is soaked in affect – in pleasure and displeasure, and in pain. Ultimately, seeing alters the thing that is being seen and transforms the seer. Seeing is metamorphosis, not mechanism* (Elkins 1996:11,12).

Dit is vanuit hierdie gewaarwording dat Elkins (1996) sy ondersoek in *The object stares back: on the nature of seeing*, aanpak en oriënteer. Die wyse waarop die wisselwerking tussen die toeskouer en beeld as inherente deel van sig erken word, funksioneer as ideale raakpunt wat die benadering van my eie studie betref. Elkins se omskrywing van die onkonvensionele band wat tussen die observeerder en geobserveerde objek bestaan, kan kortliks bygehaal word om as fondament vir 'n ondersoek na die kyker se onbewuste projeksies, asook die beeld se pikturale bewussyn, te dien.

Indien die vanselfsprekende aard van sig in twyfel getrek word, is die konvensies wat die onderskeie rolle en funksies van die toeskouer en beeld tot dusver bepaal het, ewe veel ontwrig. Een van die eerste aspekte wat dus heroorweeg kan word, is die binêre skeiding (aktief teenoor passief) wat onderskeidelik aan die toeskouer en beeld



toegeskryf word. Elkins verduidelik dat 'n benadering wat sig nie as eksklusiewe eienskap van die denkende (menslike) subjek verwoord nie, 'n alternatief blootstel wat die objek/beeld as "starende teenwoordigheid" in eie reg erken (1996:70).

In *The tears of things: melancholy and physical objects*, verwys Peter Schwenger (2006) op 'n soortgelyke trant na die "observerings-vermoë" wat materiële objekte besit, maar betrek Lacan se bekende sardienblik-anekdote om die proses in 'n teoretiese grondslag te plaas. Volgens dié kort vertelling bevind Lacan hom in 'n skuil aan die kus van Bretagne, wanneer een van die vissermanne ietwat smalend opmerk: *You see that can? You see it? Well, it doesn't see you* (Lacan in Schwenger 2006:36). Dié afgeremde humor was hoofsaaklik daarop gemik om Lacan se boekgeleerdheid teenoor die fisiese eise van 'n lewe uit die see af te speel, maar het indirek 'n belangrike katalisator in Lacan se formulering van die *gaze* geword. Hierdie term bied 'n subtiële invalshoek waarvolgens die algemene aanvaarding dat die oog die alleenreg op sig besit, heroorweeg word (Schwenger 2006:37). Lacan se konsep van die wederkerige *gaze* berus op twee (skynbaar) uiteenlopende argumente. Ten eerste behels dit 'n empiriese variasie wat die optiese bydrae van lig tot die sigbaarheid van die objek, sowel as die wette van perspektief, insluit. Peggy Phelan (1993) verwoord die proses soos volg:

*While the can does not "see" La/can, insofar as it focuses his vision, it places him in a particular position (the angle by which the light of the can converges into an object on the water) and therefore returns his I/eye, precisely by orientating that I/eye in relation to the can. In this returning regard, however, the subject sees where he is and recognizes himself as other-than the can* (Phelan 1993:20).

Die laaste sin van Phelan se omskrywing versteek egter die tweede kernpunt wat Lacan se konsep van die *gaze* betref. Eerder as wat die term uitsluitlik op natuurlike sekerhede van optiese wette berus, bestaan daar 'n psigologiese aspek wat die toeskouer met die beeld/objek verbind. Die begeerte van die toeskouer om 'n bevestiging van sy/haar self deur die refleksiewe *gaze* van die objek te vind, kan as dryfveer agter Lacan se konsep van die starende objek gesien word: *Seeing the other is a social form of self-reproduction. For in looking at/for the other, we seek to re-present ourselves to ourselves*<sup>18</sup> (Phelan 2006:21). Lacan impliseer dus 'n gewaarwording waarin die subjek

---

<sup>18</sup> Hierdie aspek dien ook as bevestiging van die gaping wat Lacan tussen die konsep van *The Real* en die "simboliese" uitlig. Phelan verwoord dit soos volg: *The exchange of gaze marks the split within the subject (the loss of the Specular I of the Imaginary) and between subjects the entry into the Social I of the Symbolic). The 'here/there' articulated with Lacan's story of the sardine-can, and also elaborated in his*

sélf as objek vir die *gaze* instaan. Dit dui egter deurgaans op 'n primordiale begeerte om met omliggende sensasies (*The Real*) herenig te word, wat na 'n gewaarwording van taal en die "simboliese", ewig ontwykend is.

Jay Posser (2005) illustreer 'n interessante verwantskap tussen Lacan se allegorie van die "starende" sardien-blik en die effek wat fotografie op die subjek uitoefen. Nes die *gaze*, bestaan die fotobeeld as tegniese resultaat van 'n samewerking tussen lig en lens (oog), sowél as 'n heeltydse heroriëntering van die self teenoor die observeerde ander, wat Posser as *derealization* verwoord (Posser 2005:6):

*Glinting in the lens of the sun and the mirror of the water, [the can] seems to be looking right at him, giving him the feeling of being, in the old sense, unreal, out of the picture. Photography with its reflective and refractive dynamics belongs in the realm of the gaze. [...] "I am photo-graphed" Lacan writes, of this moment when the gaze of the sardine can hits him. When we are photographed, especially when we see ourselves in a photograph, we are at our most real. We are ourselves and yet simultaneously we see our annihilation as subjects* (Posser 2005:6,7).

Posser gaan voort om te noem dat die fotobeeld die toeskouer se eie nietigheid bevestig deur die hede teenoor die fotografiese verlede af te speel. Dit is om hierdie rede dat Lacan die woord *photo-graphed* in 'n gefragmenteerde vorm skryf, sodat die gaping tussen realiteit en die beeld (*representation*) in dié visuele skeiding uitstaan (2005:7). Dit kan dus uit Lacan se verhaal afgelei word dat die objek, en dus die beeld, die vermoë besit om nie net die toeskouer tot 'n refleksiewe verhouding te betrek nie, maar ook om sy/haar konsep van Self (*integrity of the ego*) te bevraagteken deur dit as "beeld" (*representation*) te beskou (Tymieniecka 2000:29): *As Lacan makes clear, 'in the scopic field, the gaze is outside, I am looked at, that is to say, I am a picture* (Tymieniecka 2000:29).<sup>19</sup>

Buiten die objektivering van die subjek gaan Elkins (1996) voort om, na aanleiding van Lacan, die wederkerige *gaze* tussen toeskouer en objek as "vangnet" te beskryf wat 'n onbewuste begeerte van die subjek om daarin vasgevang te word, verwoord:

---

*commentary on Freud's fort/da game, reflects the linguistic distinction between two positions of 'I' and 'it'* (Phelan 2006:21).

<sup>19</sup> Elkins verduidelik egter dat Lacan se stellings rakende die wederkerige aard van die *gaze* tussen die toeskouer en beeld, somtyds die subtiliteit van sy konsepte onderspeel. Wanneer daar genoem word dat die toeskouer 'n begeerte toon om as 'n beeld gesien te word, moet dit as metafoer van 'n onbewuste begeerte in die groter raamwerk van Lacan se teorie aanvaar word (Elkins 1996:72).

*If I am looking at an inanimate object, it has a certain presence – it looks back, and again I can understand that as the echo of my gaze [...] I see myself being seen [...] Lacan thinks of the whole scene as a kind of trap: we are "caught", he says, "manipulated, captured, in the field of vision." [...] This is a very peculiar state of mind [...] There is something fundamental about it, something that goes into being human. I need to be seen by objects and by people; I need to be caught in that intersection of gazes (Elkins 1996:70).*

Elkins is egter van mening dat 'n verduideliking van die *gaze* (soos hierbo verwoord) moontlik die subtiliteit van die konsep in die slag laat bly. Die gedagte dat die subjek 'n aanvoeling vir die *gaze* van objekte en beelde ervaar, is hoofsaaklik op 'n onbewuste vlak teenwoordig, maar verduidelik tog die self-bewuste posisie vanwaar die toeskouer heeltyds sy/haar omgewing benader. Die besef dat objekte terugstaar, word slegs gerealiseer wanneer aandag gegee word aan die wyse waarop die subjek sy/haar omliggende wêreld gadeslaan (*paying attention to the ways I see*)(Elkins 1996:72). Die rede waarom die waarnemingsvermoë van objekte selde erken word, kan uit 'n psigoanalitiese oogpunt as noodsaaklike beskermingsmeganisme beskou word wat die outonome posisie van die subjek en sy/haar visie intak hou. Lacan se omskrywing van die wederkerige *gaze* kan dus uiteindelik as 'n aanslag op die subjek se sin van die verenigde Self beskou word, met die uiteinde dat die gekonstrueerde aard daarvan aan die lig gebring word (Elkins 1996:74):

*The object not only looks back at the observer; it makes the observer by looking, and the other way round. What is really happening, what I can never really see or else I will go mad, is that I am not the spider who weaves the web, and I am not even a fly caught in the web: I am the web itself, streaming off in all directions with no center and no self that I can call my own (Elkins 1996:74,75).*

## **Die denkende fotobeeld**

Tot dusver is die binnewerkinge van die *gaze* as beide bevestigende funksie en ontnugtering van die toeskouer se ego verwoord. Die "starende mag" van objekte (en veral die fotobeeld) kan egter verbreed word om ook die toeskouer se interaksie met die beeld in 'n uitstalspasie as bewys te betrek. Hierdie konsep word breedvoerig in Steiner (2007) se artikel, *Street Smart: "Thinking Pictures" in the tradition of street photography*, verwoord en aan die hand van 'n skynbaar niksseggende beeld van Jeff

Wall verduidelik.<sup>20</sup> 'n Enkele boomstam met 'n wilde groep varsgesnoeide lote aan die voet daarvan, vorm 'n ongemaklike fokuspunt en atipiese weergawe van Wall se fotografiese oeuvre. Die doodsheid van die omliggende teerstraat in *Clipped Branches* (2001) dra daartoe by dat die toeskouer byna oombliklik hom/haarself tot die titel wend. Die diskursiewe sekerheid wat hierdie byskrif naas 'n bykans ooreenvoudige beeld aan die kyker bied, is een van die eerste eienskappe wat deur Steiner uitgelig word om die foto as "denkende" beeld te verduidelik.

Een van die gewoontes wat waarneming van 'n kunswerk dikwels meemaak, is die optiese skuif wat die toeskouer heeltyds tussen die visuele kunswerk en meegaande titel uitoefen. Steiner (2007) ondersoek hierdie proses vanuit 'n alternatiewe oogpunt deur die onderliggende rede daarvoor nie aan die verklarende mag van die titel toe te skryf nie, maar die beeld se oorweldig van die geskrewe woord te bevestig:

*Turning to the title distills a moment in which two constellations or modalities of thought have confronted one another: and, need it be said, the [image] has proven more powerful than the [word]* (Steiner 2007).

Steiner verduidelik verder dat hierdie gewoonte om die aandag na die titel te rig wanneer die beeld 'n maklik verklaarbare betekenis teenwerk, die beeld as "denkende" objek blootlê. Dit is in die oomblikke wanneer die toeskouer sy/haar aandag van 'n moeilik ontleedbare beeld, soos *Clipped Branches*, verwyder dat "haar" kapasiteit om die toeskouer te oorweldig (en dus as aktiewe agent op te tree) besef kan word:

*[T]urning away from the image is a reflex that points to a particular anxiety around the status of this photograph as a "thinking picture". The moment at which thought falls back for support on to the title, author, and date is also the moment at which (or better, within and beyond which) this picture thinks* (Steiner 2007).

Hierdie esoteriese verwysing na die denkende beeld word as 'n resultaat van die dinamiek tussen die beeld en titel (*between looking and reading*) verduidelik en dien as skakel met Kant (in Steiner 2007) se konsep van die sublieme (Steiner 2007). Dit is juis die kantlyn-posisie wat *Clipped Branches* in Wall se algemene visuele uitset beklee, wat die vanselfsprekende verband tussen titel en beeld in hierdie foto bevraagteken. Steiner noem juis dat die abstrakte effek wat die nabyskoot en geometriese skadupatrone van

---

<sup>20</sup> Dit sal ook mettertyd duidelik word dat Steiner se argument ewe veel op Lien Botha se *Parrot Jungle* toepas kan word wat die mislukte rol van die titel as draer van begrip betref.

die boomstam voorstel, die fotobeeld se konvensionele funksie as mimetiese kopie van 'n verwysbare wêreld bevraagteken (Steiner 2007). Die begeerte om die beeld aan die hand van kwessies rondom outeurskap of die verhouding daarvan met ander beelde in Wall se oeuvre te bespreek, dra volgens Steiner nie tot 'n in-diepte ondersoek na die fotobeeld se ontologiese aard en voorstellings-potensiaal by nie:

*Closing meaning down through interpretative mastery is precisely what a notion like the "thinking picture" or untranslatability – terms I use interchangeably – should be galvanized against. Untranslatability, or the thought that this picture thinks, is a far more stubborn and obdurate question something more on the order of a remainder or leftover that escapes logical structure* (Steiner 2007).

Daar kan dus afgelei word dat die titel 'n tweeledige funksie vervul wat die medium se rol as mimetiese realiteitskopie in twyfel trek. Die titel is ooglopend daarop uit om as verklaring (*totalizing knowledge*) van Wall se visuele "stelling" te dien. Die teendeel word egter gerealiseer wanneer die byskrif niks meer as die plek en datum openbaar nie (Steiner 2007). Die funksie wat die titel in ambivalente "samerwerking" met die beeld vervul, word soos volg deur Steiner verwoord: *Clipped Branches does not gesture to its title as a simple depository of meaning, but rather more as a site of a possible gap or insufficiency in knowledge* (Steiner 2007). Dit is hierdie gaping van begrip, waar die beeld sy ooglopende funksie as ontleedbare teks (in samewerking met die titel) oortref, wat volgens Steiner, *Clipped Branches* as aktiewe, "denkende" voorwerp posisioneer. Hierdie oortuiging word nouliks met Kant se konsep van die sublieme<sup>21</sup> geassosieer en kan kortliks bygehaal word om die proses te omskryf.

## Gapings in begrip as teken van die sublieme

Kant se omskrywing van die sublieme bestaan uit twee variasies van die term. Ten eerste het hy 'n "wiskundige" (*mathematical*) weergawe geformuleer wat op die oormaat of grootsheid (*magnitude*) van 'n betrokke toneel dui. Hierdie vertolking het egter nie,

---

<sup>21</sup> Die sublieme is 'n konsep wat variërende rolle in uiteenlopende diskursiewe kontekste beklee. Dit word geglo dat die woord vir die eerste keer in 1 nC deur die Griekse denker Longinus gebruik is om na die vermoë van die vernuftige skrywer te verwys om sy leser deur sterk en unieke beskrywings te oorweldig. Daar het egter 'n veranderde gebruik van die term in die agtiende eeu plaasgevind toe die klem van die outeur/skrywer se vermoë om die sublieme op te roep, na die inherente teenwoordigheid wat die sublieme in natuurverskynsels openbaar, verplaas is. Edmund Burke was veral 'n eksponent wat hierdie benadering tot die natuur as draer van 'n oorweldigende ervaring wat beide pyn en genot insluit, voorgestaan het. Dit is egter Emmanuel Kant se klassifisering van die sublieme in die tradisie van Burke, wat in my eie ondersoek na die fotobeeld as denkende objek sal bydra (Abrams & Harpham 2009:356).

volgens Kant, sy konsep volledig raakgevat nie en vanuit hierdie oortuiging het hy die sublieme ook in terme van 'n tweede variasie, naamlik die dinamiese sublieme (*dynamic sublime*) verwoord. Hierdie term verwys na die mate waartoe objekte bykans 'n soort skok en afgryse by die toeskouer opwek en laasgenoemde as nietige entiteit binne die grootsheid van die heelal reduceer (Abrams & Harpham 2009:356).<sup>22</sup> Dit is juis hierdie aspek van die sublieme, wat die subjek se outonome posisie as "betekenis-maker" in onseker waters werp. Steiner (2007) verwys na die sublieme as katalisator wat die beeld se vermoë om as denkende voorwerp klassifiseer te word, realiseer.

Die oomblik waarin die subjek se ondersoek na *Clipped Branches* deur die titel of diskursiewe raamwerke ontwig word, is 'n aanduiding na wat Paul de Man as die "formele struktuur" van die sublieme verwys (Steiner 2007). Hierdie struktuur bestaan uit twee skynbaar onversoembare effekte, naamlik twyfel (*apprehension*) en begrip (*comprehension*). Wanneer die toeskouer hom/haarself voor 'n toneel (of in hierdie geval, *Clipped Branches*) bevind, word die "leesproses" deurlopend deur 'n tergende onsekerheid rakende die betekenis en semiotiese "roete" van die beeld gekenmerk. De Man noem dat hierdie vraende toestand (*apprehension*) waarin die toeskouer hom/haarself bevind, geen perke ken nie en slegs deur die leser se vermoë om die visuele kodes te ontsyfer (*comprehension*), getemper kan word (Steiner 2007). 'n Volledige begrip is egter nie vir die leser beskore nie, soos De Man verduidelik: *The comprehension will soon reach a point at which it is saturated and will no longer be able to take in additional apprehensions* (De Man in Steiner 2007).

Dit is in hierdie opsig dat Steiner *Clipped Branches* as 'n voorbeeld uitlig waarin die beeld die toeskouer aanmoedig om, ten spyte van 'n vertrouwe in die titel as roete tot begrip, die beeld in "haar" oorweldigende niksseggendheid te aanskou (Steiner 2007). Die alledaagsheid van *Clipped Branches* noop die toeskouer om met die grense van begrip in aanraking te kom en dit as integrale deel van die beeld, maar ook teken van die "sublieme" te herken: *One enters the world of this picture through close and scrupulous reading and by virtue of such reading continually bumps up against the limits of these epistemological frames of knowledge* (Steiner 2007).

---

<sup>22</sup> James Elkins se verwysing na Yeats se gedig, *The apparitions* (1939), as voorbeeld van die soms animistiese en steurende teenwoordigheid wat 'n objek opwek, kan juis as manifestering van Kant se dinamiese sublieme herken word: *Fifteen apparitions have I seen, the worst a coat upon a coathanger* (Yeats in Elkins 1996:51).

'n Visuele bondgenoot tot hierdie benadering word in die werk van Lien Botha herken – veral wat haar beelde in *Parrot Jungle* (2009) betref. In 'n reeks wat uit 45 beelde bestaan, word 'n ooglopend lukrake versameling plekke, persone en voorwerpe uitgebeeld. In haar artikel, *The unhistorical history of Lien Botha's Parrot Jungle*, verduidelik Bronwyn Law-Viljoen (2009) dat die toeskouer voor die ietwat onbegonne taak te staan kom om met gekonsentreerde aandag na 'n leë plastiekhouer, parkeer-area en skadu teen 'n muur te staar: *These are simple, even beautiful things*, verklaar sy, *but of what interest are they to us beyond this mundane objectness? Of what do they speak, if not themselves?* (Law-Viljoen 2009).

Die toeskouer word dus op 'n soortgelyke vlak as Wall se *Clipped Branches* konfronteer deur die onseker boodskap van visuele kodes wat beswaarlik deur titels soos *Staff parking, Company Gardens, Cape Town* (fig 6) en *Cymbiflora sign, R44, Firlands* (fig 7) illumineer word. Die laasgenoemde foto is juis 'n duidelike voorbeeld van die wyse waarop die oorweldigende "sprakeloosheid" van die ietwat windvoos kwekery-teken, beswaarlik deur Botha se meegaande titel belig word. Die tropiese papegaai bly, op 'n vaagweg humoristiese wyse, as eksotiese immigrant in Firlands, maar 'n duideliker "boodskap" is immer buite die toeskouer se "gehoorveld". In hierdie opsig blyk die beelde oorweldigend in hul eenvoud te wees. Wanneer Botha juis haar alledaagse roetines fynkam vir die persone en plekke wat haar paaie op pad na elders kruis (Law-Viljoen 2009), is haar fokus op die lukrake en doodgewone tonele en objekte wat besonders is vanweë hul onbelangrikheid. Die ooglopende niksseggendheid van die beelde is moontlik die deurslaggewende faktor wat elke foto as kode (*mnemonic*) tot 'n groter verwysingsraamwerk uitlig. Geen "antwoorde" word immers in die beelde met eerste oogopslag herken nie:

*[The] objects, places and people pictured in the photographs speak to ideas beyond the photograph [...] Parrot Jungle [reveals] a fascination not so much with the bird, but with what the parrot represents: the impulse to collect, the desire for the exotic and the illusion that one owns the things that one loves* (Law-Viljoen 2009).

Daar kan dus tot op hede afgelei word dat Botha se reeks eienskappe van die sublieme versteek deur die wyse waarop 'n volledige begrip van die beelde heeltyd 'n kortkop agterweë gelaat word. De Man se stelling, *[C]omprehension will [...] reach a point at which it is saturated*, is in hierdie opsig gepas en dui op die twyfelagtige posisie wat die toeskouer as aktiewe "betekenismaker" voor die visuele beeld beklee (De Man in

Steiner 2007). Wanneer die healtydse onrus wat die toeskouer voor die gestolde betekenis duskant die oënskynlik afgestompte beeld en niksseggende titel in aanmerking geneem word, blyk die gaping wat De Man verder tussen twyfel en begrip as teken van die sublieme voorstel, ook na vore te tree. Die wyse waarop elke item, persoon en landskap self nooit ten volle besit kan word nie en op 'n groter, onuitspreekbare simboliek dui, laat die toeskouer met 'n gevoel van gedempte oorbluftheid (of *delightful horror*, soos [Steiner 2007] dit verwoord) en dien as 'n aanduiding dat Kant se konsep van die sublieme deurlopend teenwoordig is.

Buiten die sublieme, blyk Botha se foto's die aktiewe agentskap van die beeld te beklemtoon deur haar fokus op die verganklikheid en die onmoontlike besit van die tonele wat in *Parrot Jungle* gevisualiseer word. In hierdie opsig is dit dus van belang om die verwantskap tussen die konsep van die fetisj en Botha se werk verder te bekyk. Nie net toon Botha se fotografiese onderwerpe 'n verband met fetisjistiese neigings (*the illusion that one owns the things one loves*) nie, maar kan fotografie as medium van nature as fetisj beskou word. Die kompakte formaat en vermoë om die verganklikheid van tyd deur 'n verlengde oomblik (*lingering look*) te troef, funksioneer as bewys hiervan (Wollen 1984:81).

Alhoewel die Freudiaanse omskrywing van die fetisj beswaarlik 'n direkte verband met fotografie toon, is dit nodig om die oorspronklike konteks waar die term gemunt is, te omskryf om sodoende 'n metaforiese "vennoot" in die funksie van fotografie te vind. Sigmund Freud (in Metz 1984) beskryf die kleuter se eerste gewaarwording van die fisiologiese verskille tussen die liggaam van die man en vrou as 'n skokkende ervaring wat in die onderbewussyn tot 'n sogenaamde, kastrasie-angs lei. Na dié ontnugtering probeer die kind om sy indruk, naamlik dat alle persone 'n penis besit, te onderhou, maar die realiteit is egter te oorweldigend en lei daartoe dat die fetisj as psigiese beskermingsmeganisme intree. In sy omskrywing verduidelik Freud dat die fetisj, in dié spesifieke geval, die kledingstuk of onderklere is wat net voor die "skokkende afwesigheid" gesien kon word (Metz 1984:86). Die fetisj funksioneer dus beide as 'n plaasvervanger en skerm (*stopping the look*) waardeur die traumatiese afwesigheid gemedieer word. Dit is in Freud se allegorie 'n objek wat duskant die afwesige fallus herken word en beide as metoniem (*it alludes to the contiguous place of the lack*) en



metafoor (*it is the primordial displacement of the look aimed at replacing an absence by a presence*) instaan (Metz 1984:86).

In die alledaagse konteks word die fetisj egter nie uitsluitlik aan Freud se simboliek geheg nie, maar dit bied tog 'n waardevolle omskrywing van die aard en funksies wat die fetisj vervul. Metz (1984:87) betrek die fotobeeld by sy bespreking van die term en verduidelik dat Freud se verwysing na dit wat *off-frame* gebeur, ook in die fotobeeld gerealiseer word. Dit is vanselfsprekend dat die foto outomaties 'n afwesige "ander" impliseer deur die wyse waarop die kamera se fokus outomaties 'n sekere oorskot buite die fotobeeld se formaat uitsluit: *[The off-frame effect] insists on its status as excluded by the force of its absence inside the rectangle of paper, which reminds us of the feeling of lack in the Freudian theory of the fetish* (Metz 1984:87).

Buiten die uitgesluite toneel duskant die raam van die fotobeeld is die foto self ook 'n tasbare voorbeeld van die fetisj. Die wyse waarop die foto gekoester en heeltyds na terugverwys kan word, vorm 'n ideale parallel met die funksies wat die fetisj vervul (1984:89). Wanneer *Parrot Jungle* hierby betrek word, blyk soortgelyke nuanses daarin bespeur te word. Wat die metonimiese funksie van die fetisj betref, kan 'n ooreenkoms met Botha se heroriëntering van haar kameralens na die spasies tussen begrip en onbelangrike/niksseggende tonele en objekte wat haar daaglikse roetine meemaak, herken word. In figuur 6 (*Staff parking, Company Gardens, Cape Town*) word die toeskouer deur 'n "moeilike" beeld konfronteer wat sonder horisonlyn, diepte of fokuspunt enige poging tot 'n konvensionele semiotiese analise oorweldig. Soos Steiner in sy bespreking van *Clipped Branches* verduidelik (Steiner 2007), blyk die beeld eerder 'n onbedoelde foto as voorafbedinkte komposisie te wees. Dit verwys na die visuele oorskot wat Botha se leefwêreld kenmerk en kan (in die lig van die fetisj) as die *off-frame*-realiteit duskant die konvensies van fotografiese sig herken word. Gelyktydig word die metaforiese funksie van die fetisj in fotografie bevestig deur die wyse waarop dit as plaasvervanger en "klein trofee" van 'n vergange oomblik kan instaan. Law-Viljoen se stelling, *Parrot Jungle [implies] a fascination [...] with the impulse to collect [...] and the illusion that one owns the things one loves*, dui juis op die fetisjistiese begeerte om 'n objek met nostalgiese oorgawe te besit.

In sy artikel, *Photography and fetish*, verduidelik Peter Wollen (1984) verder dat fotografie heel geredelik met die fetisj assosieer kan word, aangesien dit dikwels

aspekte van die fotograaf se private leefwêreld visueel vasvang - 'n eienskap wat as kern van hierdie konsep figureer. Botha se aanslag in *Parrot Jungle* is vanuit hierdie oogpunt ook geen uitsondering nie. Elke persoon, objek en landskap wat in die reeks verskyn, is aan haar bekend en vorm deel van haar daaglikse roetine as die "tussen-in" spasies of individue wat immer teenwoordig, maar nooit die fokus van haar werk was nie (Law-Viljoen 2009). Pierre Bordieu (in Metz 1984) verklaar soortgelyk dat fotografie hoofsaaklik as aandenking (*keepsake*) funksioneer (Metz 1984:82) en kan in samewerking met Charles S. Pierce se konsep van die indeksgebonde (*indexical*) teken betrek word om die foto as fetisj te bevestig. Die "indeks", soos in Pierce se semiotiese teorie uiteengesit, verwys na die onmiskenbare ooreenkoms wat die *indexical*-teken (byvoorbeeld, die fotobeeld) met die wêreld toon.

Die verhouding tussen die foto en "haar" referent is reeds in die eerste hoofstuk deur 'n kritiese heroorweging van die mimetiese aard van fotografie bespreek, maar dien as ideale bevestiging van die wyse waarop die foto as fetisj funksioneer. In Botha se werk word hierdie aspek op 'n besonder treffende wyse deur Andrew Lamprecht verwoord wanneer hy (moontlik onwetend) op 'n gelyktydig metaforiese-teenwoordigheid en metoniemiese-afwesigheid in die foto/fetisj dui:

*[My desire to be silent] has nothing to do with the desire to "work out" or "solve clues" by the artist but rather everything to do with my sense that there was sound just beneath the picture surface. What beautiful evocations! But of what? What frightening laments! But who or what is mourned? (Lamprecht 2006).*

Dit was tot dusver ooglopend dat die invloed wat konsepte soos die *gaze*, fetisj en die sublieme op die interpretasie van die fotobeeld uitoefen, sonder twyfel in 'n psigoanalitiese raamwerk gesetel is. Dit is juis hierdie diskursiewe ondersoek-area wat Griselda Pollock (2006) in *Psychoanalysis and the image* as haar fokus uitlig om die beeld as aktiewe agent te benader. Haar oorsigtelike omskrywing van die verband tussen die beeld en psigoanalise is op hierdie stadium van my ondersoek gepas, aangesien dit die revolusionêre omwenteling in tradisionele klassifiserings van die toeskouer en geobserveerde objek (beeld) uiteensit. Dit dien ook as ideale grondslag waarin die beeld as "denkende" entiteit geteoretiseer kan word. Pollock verduidelik dat konsepte soos die *gaze* en 'n wantroue in die voorafbepaalde en rotsvaste aard van betekenis, idealistiese idees rondom die self-definiërende kunstenaar/toeskouer as outonome subjekte bevraagteken. Eerder as wat daar op die outeur en die formele

eienskappe van sy werk gefokus word, word 'n breër raamwerk rondom die wyse waarop die toeskouer observeer, ondersoek.

Vanuit hierdie oopspunt dien psigoanalise as grondslag vanwaar konvensionele houdings jeens die beeld se voorstellingsfunksie herroep is. 'n Vertroue in sig as 'n deurgang tot kennis word volgens Pollock ook verder deur Freud se konsep van die fetisj bevraagteken. Sy verduidelik soos volg:

*Freud reverses the typical association of perception with knowledge. What is seen cannot be comprehended [...] This is the foundation of the structure of fetishism which involves simultaneously knowing and not-knowing in the same endless circle of fright and disavowal that calls forth the fetish to disavow the very knowledge that it will commemorate (Pollock 2006:x).*

Die subjektiewe houdings en onbewuste dryfkragte wat die beeld voor die aangesig van die toeskouer "hervorm", is tot dusver as kern in die heroorweging van die fotobeeld se voorstellingsfunksie bygehaal. Ek wil egter die area van ondersoek uitbrei deur kortliks na 'n paradoksale houding wat die toeskouer jeens die beeld koester, te verwys. Die voorgaande bespreking wat die beeld as klankbord vir die toeskouer se psigiese "leefwêreld" deur konsepte soos die fetisj, *gaze* en die sublieme erken, vorm 'n belangrike fondament van waar die fotobeeld as "denkende" bondgenoot in die toeskouer se soeke na 'n pikturale betekenis figureer. Die gedagte dat die beeld egter "terugkyk", is 'n stelling wat beswaarlik in hoofstroom visuele diskoerse uitbasuin word. Die verhouding tussen die beeld en toeskouer is dus in 'n teenstrydige posisie gewikkel wat beide ontvanklik vir 'n onkonvensionele voorstellingsfunksie van die beeld is én dit as animistiese fantasie ontken.

Dit is 'n tweestryd wat W.J.T. Mitchell (2005) breedvoering aan die hand van populêre media-beelde sowel as tradisionele hoë kuns in sy boek, *What do pictures want*, bespreek. Die fondament van sy ondersoek blyk die agentskap van betekenisgemaak ewewigtig in die hande van die beeld en toeskouer te plaas, maar tog die siening van die beeld as onverklaarbare en oorweldigende entiteit te bevraagteken. Sy oopspunt deins egter nie terug van die beeld as "denkende" entiteit nie, maar dui slegs op 'n alternatief waarvolgens die beeld as *subaltern*, en 'n swakker magposisie in die voorstellingsproses bekleed. Hierdie aanslag blyk onwaarskynlik te wees nadat konsepte soos die *gaze*, fetisj en die sublieme in die voorafgaande afdelings van hierdie hoofstuk as onbewuste dryfkragte die toeskouer se respons bepaal. Dit is egter nodig om Mitchell

se benadering kortliks by te haal, aangesien dit deels die oogmerke van hoofstuk 3, wat 'n verband tussen die beeld en alledaagse ervaring ondersoek aanspreek.

Mitchell se argument funksioneer egter geensins as opposisie vir die psigoanalitiese raamwerk waarin die bogenoemde terme funksioneer nie. Inteendeel, dit bevestig juis die invloed van die beeld op die toeskouer deur eenvoudige verwysings na animisme binne diskursiewe gesprekke rondom die funksie van die beeld met 'n kritiese oog te ondersoek. Hy begin sy skrywe deur die vreemde houding wat die "gekultiveerde" toeskouer jeens die beeld besit, te bespreek. Wantrouige houdings jeens die beeld lei daartoe dat die observeerder dikwels reageer asof dit lewend is, *they demand things from us, persuading us [...] leading us astray* (2005:7), verduidelik Mitchell. Tog word hierdie houdings ontken en vorm hierdie reaksie die keersy van wat Mitchell as 'n gesplete bewussyn (*double consciousness*) van die toeskouer omskryf.<sup>23</sup> Dit is geen nietige reaksie nie, en funksioneer as diepliggende kenmerk van die mens se respons op voorstellings (*representations*) (2005:8). Wat Mitchell as alternatiewe vertrekpunt in die ondersoek na die beeld se voorstellingsfunksie beskryf, kan aan die hand van 'n stelling deur Nietzsche verwoord word: *[Such an analysis] would be a delicate critical practice that struck images with just enough force to make them resonate, but not so much to smash them* (2005:9). Dit is dus geensins Mitchell se bedoeling om die beeld as visuele eksponent van voorstelling (*representation*) te vernietig nie, maar om eerder 'n sensitiewe ontologie vir die beeld voor te stel.

Selfs na afloop van die bogaande psigoanalitiese inslag wat die fotobeeld as integrale deel van die toeskouer se beskouing van hom/haarself uitlig, kan die afleiding steeds gemaak word dat die beeld uitsluitlik daarop uit is om die observeerder te oorrumpel, hetsy deur die *gaze*, dinamiese sublieme, of fetisjisme. Mitchell stel egter voor dat die "begeertes" van die beeld, eerder as magsbelange of selfs 'n definieerbare betekenis daarvan, as sentrale punt in die heroorweging van "haar" voorstellingsfunksie geposisioneer moet word. *What pictures want*, verduidelik Mitchell, *is not to abandon rhetorical issues, but [to] make the issue of pictorial meaning and power somewhat*

---

<sup>23</sup> Mitchell (2005) verwys na 'n gereelde klasdispuut waar sy studente die skynbaar onverklaarbare invloed van die fotobeeld op die toeskouer aan niks meer as 'n ooraktiewe verbeelding toeskryf nie. Die treffende eenvoud van die oefening wat hy voorstel om die teendeel te bewys, word soos volg deur hom verwoord: *When students scoff at the idea of a magical relation between a picture and what it represents, ask them to take a photograph of their mother and cut out the eyes* (Mitchell 2005:9). Dit is geen verrassing dat Mitchell se punt keer op keer deur die senuagtige en geskokte reaksies van sy studente bevestig word nie.

*different* (2005:28). Hy gaan vervolgens voort deur konvensionele kritiek oor die beeld (byvoorbeeld Catherine MacKinnon se driftige beskouing van die afbrekende mag van pornografie) as waardevolle argumente te beskryf, maar kom uiteindelik tot die gevolgtrekking dat 'n wantrouige houding jeens beelde 'n "maklike" eerder as verrykende uitweg dien. Die ikonofobiese beskrywing van beelde as "magtige" entiteite wat dikwels die bedoelings van hul menslike skeppers oorskry, lei daartoe dat geen diskursiewe alternatief (*remedy*) die proses kan regstel nie (Mitchell 2005:33).

Dit is vanuit hierdie punt dat 'n kognitiewe skuif vanaf kwelvrae rondom die "mag" van die beeld tot die smekende "begeertes" daarvan herlei word. Mitchell beskryf die alternatief soos volg en lewer snydende kommentaar aangaande die motiewe wat kritici onbewustelik aandryf:

*If the power of images is like the power of the weak, that may be why their desire is correspondingly strong, to make up for their actual impotence. We as critics may want pictures to be stronger than they actually are in order to give ourselves a sense of power in opposing [...] them* (Mitchell 2005:33).

Dit is op hierdie stadium dat Mitchell die uiteindelijke begeerte van die beeld noem en in die lig hiervan, 'n sirkelroete sedert Lacan se konsep van die *gaze* aan die hand van die sardienblik-anekdote, voltooi. Die kern van die beeld se begeerte word aangedryf deur 'n afwesigheid (*lack*) wat moontlik assosiasies met Lacan se *objet a* oproep. Die beeld se begeerte is, volgens Mitchell, onlosmaaklik aan die toeskouer verbind: *The [image's] desire, in short, is to change places with the beholder, to transfix or paralyze the beholder, turning him or her into an image for the gaze of the picture in what might be called the Medusa effect* (2005:36).

Hierdie benadering vind 'n direkte skakel met Tymieniecka (2000) se stelling: *As Lacan makes clear, 'in the scopic field, the gaze is outside, I am looked at, that is to say, I am a picture* (Tymieniecka 2000:29). Mitchell (2005) verduidelik egter dat die beeld ook 'n wedersydse begeerte by die toeskouer wek om dit wat buite die voorstellingsarea van die beeld gevind kan word, te aanskou. Dié begeerte toon 'n ooreenkoms met wat Lacan as 'n hunkering na die pre-simboliese *Real* omskryf en impliseer die wyse waarop die beeld as *objet a* en fetisj funksioneer om die gaping, ná die subjek se inlywing tot die simboliese wêreld van taal, in 'n futiele poging te probeer vul: *What the picture awakens*

*our desire to see, as Jacques Lacan might put it, is exactly what it cannot show. This impotence is what gives it what ever specific power it has* (Mitchell 2005:39).

Hierdie omskrywing van Mitchell wat 'n alternatiewe benadering tot die beeld se voorstellingsfunksie propageer, bevestig dus die argumente en psigoanalitiese raamwerk wat deur die verloop van hoofstuk 2 voorgehou is. Sy benadering tot die verhouding tussen die beeld en toeskouer, as 'n ewe weerlose vennootskap wat versigtige voetwerk van beide kante vra, lei daartoe dat die beeld se vermoë om terug te staar nie deur 'n "maklike", ikonofobiese kritiek belemmer word nie.

## **Opsomming**

Deur die verloop van hoofstuk 2 is die verhouding tussen die toeskouer en beeld as onlosmaaklike eenheid bevestig. Die primêre raamwerk waarop my ondersoek fokus, het 'n ondersoek na terme soos die *Lacanian gaze*, Freud se konsep van die fetisj, sowel as 'n variasie van Kant se dinamiese sublieme ingesluit. As onwaarskynlike vertrekpunt vanwaar konvensionele houdings jeens die rol van die toeskouer en beeld bevraagteken is, is die beeld se vermoë om na die observeerder terug te staar, as polemiese vertrekpunt gebruik. Dit het beide 'n herooring van die aktiewe/passiewe agentskap van albei partye teweeggebring en die aard van sig as komplekse, hoogs subjektiewe proses ontbloot. Dit is in hierdie opsig dat James Elkins (1996) en Peter Schwenger (2006) se bespreking van die starende objek as ideale vertrekpunt uitgelig is vanwaar die konsep van die *gaze* verwoord is. Die uiteindelijke gevolgtrekking wat uit hul studie na vore tree, is die feit dat sig 'n wederkerige proses is, wat deurentyd die observeerder as outonome subjek probeer bevestig, maar tog vanweë die aard van die *gaze* die subjek as objek ontbloot – *I am looked at, that is to say, I am a picture* (Tymieniecka 2000:29). Jeff Wall se skynbaar niksseggende beeld, *Clipped Branches* (2001) is hierna as verdieping van die hoofstuk se oorhoofse tema blootgelê deur die heeltidse gaping tussen begrip en twyfel oor die betekenis van die beeld as skakel tot die "sublieme" aan te spreek. Die wyse waarop die toeskouer geensins die betekenis van die werk deur die titel kon aflei nie, is ewe veel in Lien Botha se fotografiese reeks, *Parrot Jungle* (2009), te bespeur. Die wyse waarop die beeld immer die manipulerende blik van die toeskouer ontwyk, dwing die kyker om, volgens Metz (1984), 'n alternatiewe benadering te oorweeg waarvolgens die foto as fetisj funksioneer. Hierdie term word konvensioneel

met 'n Freudiaanse inslag geassosieer, maar toon 'n interessante parallel wat die aard en funksie van die fotobeeld betref.

Die wyse waarop die foto dikwels as aandenking gekoester word, maar ook deur die konvensionele formaat daarvan deurgaans 'n "realiteit" buite die fotoraam uitsluit, is as twee eienskappe uitgelig wat die foto as fetisj bevestig. Botha se werk funksioneer weereens as visuele skakel deur die wyse waarop sy op soortgelyke wyse, onbelangrike tonele en objekte as haar fokus uitgekies het, maar tog 'n hunkering toon om hierdie onbenullige aspekte van haar daaglikse roetine te verewig. Ten slotte is Griselda Pollock (2006) en W.J.T. Mitchell (2005) bygehaal om as omvattende raamwerk die agentskap van die beeld vanuit 'n teoretiese grondslag te bevestig. Mitchell se interessante omskrywing van die beeld as 'n gedempte *subaltern* vorm 'n subtile variasie op die beeld se voorstellingsfunksie en lei daartoe, tesame met Pollock se omskrywing van die onlosmaaklike band tussen die beeld en psigoanalise, dat beide die toeskouer en geobserveerde hul konvensionele magsoosisies moet heroorweeg.

In die volgende hoofstuk sal 'n gesprek oor die verhouding tussen die toeskouer en beeld uitgebrei word om ook kwessies rondom die invloed van die "alledaagse" met betrekking tot die fotobeeld se voorstellingsfunksie te ondersoek. Die konvensionele klassifikasie wat die foto as fragment van realiteit en tog, binne 'n kunstdiskoers afgesonderd daarvan benader, sal heroorweeg word. Die bykans antropologiese byroete wat Lien Botha se werk in *Parrot Jungle* voorhou, sal as ideale klankbord vir my argumente figureer.

## Hoofstuk 3:

### *Die beeld as ervaring:*

### 'n antropologiese byroete tot die verhouding tussen die beeld en die alledaagse

---

Die kompleksiteit wat die verhouding tussen die toeskouer en geobserveerde fotobeeld meemaak, is breedvoerig in hoofstuk 2 aan die hand van Freud se konsep van die fetisj, sowel as die *Lacanian gaze* verwoord. Die psigoanalitiese raamwerk waarin dié ondersoek funksioneer, het die komplekse en onlosmaaklike band tussen die subjek se bewussyn en die beeld (as terugkaatsende "eggo" van die self) bevestig. Hierdie diskursiewe invalshoek mag egter die indruk skep dat die agentskap van die beeld slegs relevant tot die toeskouer se interne leëwêreld is. 'n Aandagtige ondersoek na die verband tussen die fotobeeld en "haar" materiële referente stel egter 'n groter ondersoekarea bloot wat konvensionele verwysings na mimesis oortref. Dit is in hierdie opsig dat "die alledaagse" as waardevolle konsep ontgin kan word. In die lig van teoretici soos Henri Lefebvre (in Highmore 2002b) en Ben Highmore (2002a & 2002b) se omskrywings daarvan, funksioneer die alledaagse as onwaarskynlike raamwerk vanwaar diskursiewe sekerhede rondom die foto as draer van verifieerbare kennis, bevraagteken word.

Die alledaagse word in hierdie opsig ook as belangrike rolspeler erken wat Freud se formulerings rakende psigoanalise bevestig. Freud verklaar immers: *[T]he material for [psychoanalytic] observations is usually provided by the inconsiderable events which have been put aside by the other sciences as being too unimportant – the dregs, one might say, of the world of phenomena* (Freud in Highmore 2002a:13). Dit is vanuit hierdie oogpunt dat die "alledaagse" gevolglik as alternatiewe diskursiewe raamwerk, die voorstellingsfunksie van die fotobeeld, sowel as "haar" verhouding met die toeskouer, in 'n nuwe lig plaas. 'n Sogenaamde *science of the senses* (Baumgarten in Highmore 2002a:19) word voorgestel wat nie noodwendig rasionele denke uitsluit nie, maar wél van die diskursiewe oorskot bewus is wat 'n belangrike deel van voorstelling (*representation*) uitmaak (Highmore 2002a:21). Die misleidende banaliteit wat Botha se



onderwerpkeuse in *Parrot Jungle* verbeeld, dien juis as visuele bevestiging wat dié verband tussen 'n sintuiglike alledaagse en diskursiewe oorskot betref. Hoofstuk 3 sal vervolgens daarop gerig wees om die alledaagse as multivlakkige konsep te omskryf wat vae verwysings na die niksseggende roetines oorskry en 'n ryk area van ondersoek blootstel wat estetiese voorstellings (in hierdie geval die fotobeeld) betref. John Dewey (2005) se beklemtoning van die wyse waarop die kunsbeeld en die alledaagse konvensioneel as onversoenbares in die mens se vertolking van sy/haar omgewing beskou word, sal vervolgens as raakpunt by Highmore en Lefebvre se bogenoemde siening betrek word. Hul argument dat die alledaagse 'n ryker area van ondersoek vir die oorweging van die fotobeeld se voorstellingsfunksie inhou, lê veral klem op die epistemologiese oorskot wat nie noodwendig deur diskursiewe ontledings raakgevat kan word nie. Hierdie bykans antropologiese<sup>24</sup> beklemtoning van die alledaagse word betrek om die toeskouer se interaksie met die beeld as potensiële katalisator te sien vanwaar dit binne 'n deurleefde konteks geïnterpreteer kan word. Ervarings wat duskant die diskursiewe opereer, is juis die tema wat *Parrot Jungle* se foto's as visuele "tussenwerpsels" illustreer.

Ellen Corin (2007) se ondersoek na die eksterne en subjektiewe faktore wat observasie moontlik maak, sal vervolgens bygehaal word, vanwaar die fotobeeld betrek kan word om 'n "alternatiewe realiteitservaring" bloot te stel. Hierdie ietwat buitensporige gedagte word gestaaf deur die "anti-teatrale" – 'n konsep wat deur Michael Fried (aan die hand van Ludwig Wittgenstein se idees) bespreek word. Hierdie term verwys, volgens Fried se toepassing daarvan, na die fotobeeld se vermoë om toegang tot die alledaagse te gee op 'n wyse wat nie andersins moontlik sou wees nie. Max Kozloff (in Wells 2004) verduidelik soortgelyk in *Photography and fascination* (1987) hoe ontwykende ervarings in die foto ter ruste gelê word: *We have concrete proof that we have not been hallucinating all our lives* (Kozloff in Wells 2004:26). Dit is dus die oogmerk van hierdie hoofstuk om die kompartementalisering van die beeld as aparte weergawe van alledaagse ervaring, teen te werk. Dit poog om die fotobeeld as belangrike rolspeler binne en buite galerymure uit te lig en "haar" vermoë om "terug te staar" in al sy variëteite bloot te lê.

---

<sup>24</sup> Antropologie is 'n wye veld wat uiteenlopende ondersoek-areas rondom die mens se gewoontes as gemeenskap-georiënteerde skepsel en sy/haar materiële uitset, insluit. My verwysing na die antropologiese "aard" van die voorstellingsfunksie van die fotobeeld is daarop gerig om "die alledaagse" as alternatiewe visuele diskoers te betrek. 'n Aanslag wat sal poog om deurleefte roetines as belangrike rolspeler in estetiese ervarings te betrek, sal vervolgens toegepas word.

## Die alledaagse as ontnugterde "realiteit"

'n Ondersoek na die unieke bydrae wat die "alledaagse" tot die voorstellings-funksie van die fotobeeld lewer, vereis uiteraard dat die term behoorlik gedefinieer word om vae suggesties rondom daaglikse roetine-gedrewe "realiteit" en mimetiese bande met die fotobeeld te vermy. Mimesis is egter 'n konseptuele raamwerk wat konvensionele houdings jeens die alledaagse bepaal. Dit is opmerklik, soos John Roberts (1998) verduidelik, dat die ooglopend realistiese verwantskap wat die fotobeeld met die sigbare wêreld toon, sedert fotografie se ontstaan as bewys van "haar" bydrae tot rasionele denke, "kennis" en "waarheid" uitgelig is. Dié oogpunt is nie net die dryfveer agter sosiaal-dokumentêre fotografe nie, maar ook kunstenaars wat deur dié medium 'n visuele alternatief vir hoë kuns se konvensionele vervreemding van die alledaagse propageer. *Photography's intimacy with the everyday*", verduidelik Roberts, *"reject[s] [...] art's alienation as an abstract ethical principle [...] which renders unstable all transcendental defences of aesthetic value* (Roberts 1998:2). In hierdie opsig word die fotobeeld se "demokratiese" aard as ideale grondslag voorgehou vanwaar konvensionele assosiasies met magskwessies (wie het die reg om voor te stel?) en die optiese onderbewuste (die *gaze*) nie as uitsluitlike diskursiewe raamwerke voorgehou word nie. Soos Roberts verduidelik:

*The photograph is not simply an effect of dominant power relations, or evidence of the optical unconscious, it is also a form of practical knowledge, an inscription of, and an intervention in a socially divided word* (Roberts 1998:4).

Alhoewel Roberts se verwysing na die praktiese, eerder as onderbewuste implikasies van die fotobeeld, wel meriete toon, is dit Ben Highmore (2002b) se omskrywing van die "alledaagse"<sup>25</sup> as onlosmaaklik tot 'n psigoanalitiese diskoers verbind, wat my gesprek rondom die fotobeeld se agentskap sal ondersteun. Hy begin sy argument in *The everyday life reader* (2002b) met die oortuiging dat die alledaagse 'n problematiese term is wat vereenvoudigde interpretasies daarvan as 'n maklik-herkenbare realiteit (*palpable reality*) beklemtoon. Die "alledaagse" (*everyday life*) is, volgens Highmore,

---

<sup>25</sup> Dit kan net kortliks genoem word dat die "alledaagse" 'n vloeibare en hoogs-debatteerde term sedert die 19<sup>e</sup> eeu uitgemaak het. Hierdie era se ideale rondom realisme en die wetenskap was daarop uit om heeltyd 'n epistemologiese progressie aan te dryf met die gevolg dat die "alledaagse" verhef is om as belangrike dryfveer van moderniteit te figureer. Soos in die bogaande verwysing na die ontwikkeling van fotografie genoem, is die alledaagse nie bloot as teken van die ordinêre beskou, maar as teken van moderniteit, veral wat fotografie betref.

nie iets wat as 'n vanselfsprekende konstante buite kulturele raamwerke funksioneer nie. Inteendeel, 'n poging om die alledaagse as uniform en onveranderlik voor te stel, is simptome van 'n begeerte om sekere waardes en sosiale leefstyle as universele gegewes te normaliseer. Die retoriese stellings wat politici dikwels byhaal om 'n eenheidsgevoel by die publiek te skep (*we, the ordinary people; lives like ours*), is 'n manier waarop 'n hegemoniese magstruktuur opgerig word wat outomaties enige afwyking van die norm as ideologiese "Ander" kategoriseer (Highmore 2002b:2). Dit is vanuit hierdie gewaarwording dat die deursigtige aard van die alledaagse, volgens Highmore, heroerweeg behoort te word:

*[T]he "everyday" [is] problematic, a contested and opaque terrain, where meanings are not to be found ready-made. Perhaps its starting point would be the idea that the everyday presents us with a recalcitrant object that does not give up its secrets too readily. Everyday life is not simply the name that is given to a reality readily available for scrutiny; it is also the name for aspects of life that lie hidden* (Highmore 2002b:2).

Die benadering wat Highmore vervolgens voorstel, is om toe te laat dat 'n alternatiewe vertolking van die alledaagse ons begrip van die omliggende wêreld en ooglopende realiteit herskryf. Só 'n inslag dui op 'n teoretiese herformulering van die alledaagse wat diskursiewe konvensies daarom bevraagteken. Highmore beskryf die teoretiese kopskuif wat 'n minder voorspelbare weergawe van die alledaagse meebring soos volg:

*Everyday life invites a kind of theorizing that throws our most cherished theoretical values and practises into crisis. For instance, theorists often promote the values of "rigorous" thought, "systematic" elaboration and "structured" argument: but what if rigour, system and "structured" argument were antithetical and deadening to aspects of everyday life? What if "theory" was to be found elsewhere, in the pages of a novel [...] or the street games of children?"* (Highmore 2002b:3).

Dit is vanuit hierdie oogpunt dat 'n tweede moontlike raamwerk (buiten psigoanalise) na vore tree, vanwaar my navorsing se deurlopende belangstelling in 'n alternatiewe voorstellingsfunksie van die fotobeeld gesien kan word. Dit impliseer 'n benadering wat sistematiese, teoretiese analises van die alledaagse verbreed, om 'n ontvanklikheid vir onbegrip te toon (2002b:3).<sup>26</sup> Dié vertolking van die alledaagse as multivlakke en moeilik verwoordbare konstruk is nie daarop gemik om die teoretiese as sodanig af te skiet nie ('n soortgelyke oogpunt sal breedvoerig in hoofstuk 4 bespreek word). Henri Lefebvre (in Highmore 2002b), wie se navorsing juis op 'n kritiese heroerweging van

<sup>26</sup> Highmore vra in hierdie opsig tereg: *What if theory was beneficial for attending to the everyday, not via its systematic interrogations, but through its poetics, its ability to render the familiar strange?* (2002b:3).

konvensionele beskouings van die alledaagse gerig is, verklaar: *[E]veryday life is 'defined by what is left over' after all distinct, superior, specialized; structured activities have been singled out by analysis [...] the everyday is precisely what lies outside the disciplines of knowledge* (Lefebvre in Highmore 2002b:3). 'n Kreatiewe, innoverende interpretasie van die alledaagse word dus voorgestel wat voortbeur om moeilik verwoordbare belewenisse aan te spreek, ten spyte van die wete dat die alledaagse immer-ontwykend buite 'n volskaalse vertolking daarvan geposisioneer is (Highmore 2002b:3). Lefebvre se oortuiging toon volgens my 'n ooreenkoms met John Dewey (2005) se ondersoek na die ontkende skakel wat tussen die kunsobjek en alledaagse bestaan. Dewey se heroorweging van die diskursiewe tradisie wat die kunsobjek<sup>27</sup> konvensioneel bepaal en die toeskouer 'n voorspelbare raamwerk vir interpretasie daarvan bied, stem ooreen met Lefebvre se bevraagtekening van die klinklare begrip waarmee sistematiese analises die alledaagse rasionaliseer. Dewey lê egter veral klem op die skeiding wat tussen die kunsbeeld en die alledaagse (*other modes of experiencing*) bestaan (Dewey 2005:9). Hy verklaar dat estetiese teoretisering slegs relevant word wanneer die kunsbeeld as deel van 'n visuele diskoers of *niche* kategoriseer is en sodoende enige oorblywende assosiasies met "haar" skamele herkoms vanuit die alledaagse ter syde lê (2005:9).

Daar is egter 'n onmiskenbare funksie wat die kunsbeeld noodwending meemaak, naamlik die "estetiese ervaring", wat volgens Dewey nie net tot vasgestelde kunsdiskoerse beperk is nie (Dewey in Cooper & Lamarque 1997:209). Die kern van Dewey se argument distilleer die "allegaagse" tot 'n spesifieke term, naamlik "ervaring", wat hy as die brug tussen die geïsoleerde kunsobjek en die buitewêreld opstel. Kuns is dus onlosmaaklik tot die subjek se alledaagse leefwêreld verbind, aangesien dit vanuit hierdie posisie en konteks is dat hy/sy sensasies beleef wat uiteindelik deur die kunswerk uitgekristalliseer word (1997:209). Vanuit dié oogpunt is die alledaagse geen ontembare wildernis waaruit betekenis ontgin hoef te word nie, maar juis die manifestasie van die subjek se ewigdurende self-oriëntasie binne 'n betrokke omgewing. Die estetiese is dus, volgens Dewey, deurgaans in die onbenullige oormaat van die alledaagse teenwoordig. Dit vorm deel van 'n proses wat beide 'n impak op die skep van kunswerke, sowel as die funksie van die alledaagse bied. Dewey (2005) verduidelik dat

---

<sup>27</sup> Vir die doeleindes en uiteindelike fokus op fotografie wat my navorsing kenmerk, sal ek vervolgens eerder die term, kunsbeeld, as "kunsobjek" gebruik.

nes 'n blom waardeer kan word sonder 'n begrip van die belangrike interaksie tussen grondsoort, suurstof en proses van wateropname, kan die kunsbeeld ewe veel sonder 'n in-diepte verduideliking daarvan of kontekstualiserende boek-kennis, waardeer word. 'n Omvattende begrip van die dryfkrag agter die plant/prent, bly egter deurentyd buite perke: *The answers cannot be found, unless we are willing to find the germs and roots in matters of experience that we do not currently regard as aesthetic [...] and these conditions are the [...] factors that make an ordinary experience complete* (Dewey 2005:11).

Dit impliseer dus dat kuns onlosmaaklik met die alledaagse deur die sentrale konsep van Dewey se argument, naamlik ervaring, verbind is (Cooper & Lamarque 1997:209). Cooper en Lamarque (1997:209) verduidelik die omvang van die begrip "ervaring", soos deur Dewey verwoord: *Experience is not, for Dewey something 'inner' such as sensation or feeling. Rather, as one speaks of 'experiencing army life', it is the shared social activity of symbolically mediated behaviour.* Hierdie weergawe van ervaring bevat 'n kenmerkende ritme wat heeltyd wissel tussen 'n verlies van integrasie met die omgewing en die daaropvolgende hereniging (Cooper & Lamarque 1997:209): *In other words the [subject] is constantly challenged by its recalcitrant surroundings to act upon them, or reinterpret them, so as to recover a sense of 'harmony' with them, thereby relieving tension of discord* (Cooper & Lamarque 1997:209).

Hierdie ompad bring ons ideaal voor die aangesig van Lien Botha se *Parrot Jungle* wat, volgens my, juis hierdie komplekse verwantskap tussen die kunsbeeld en die "alledaagse" visualiseer. Nie net is die fotografiese medium waarin sy werk 'n interessante gesprekspunt wat die skeiding en verband tussen die beeld en referent betref nie, maar ook die bykans nikseggende objekte en tonele wat sy uitgekies het om, ten spyte van hul alledaagsheid, die toeskouer beswaarlik gerus te stel. Die metode waarmee Botha as't ware spoorsnywerk op haar daaglikse roetines en vorige projekte doen, sluit aan by Dewey se argument dat die finale kunswerk reeds "haar" estetiese waarde binne die ordinêre tonele, wat bykans siklies in die raamwerk van die alledaagse voorkom, besit.

## ***Parrot Jungle, die alledaagse en spasies tussen begrip***

Wat die fotografiese medium so interessant binne die konteks van Dewey se argument maak, is sy oortuiging dat estetiese ervarings ook in alledaagse aktiwiteite betrokke is (Cooper & Lamarque 1997:208). Met die eerste eksponente van Modernistiese kunsfotografie teen die 1930's is die klem hoofsaaklik op die regverdiging van die fotobeeld as 'n kunswerk in eie reg, gelê. Die bemeestering van die fotografiese proses is aangepak met die doel om tegniese uitsonderlike en fynbeplande komposisies voort te bring en sodoende die foto se ondergeskikte posisie teenoor die hoë kuns-skildery, teen te werk. 'n Wending het, volgens Rune Gade (2005:119), eers in die laat sestiger- en vroeë sewentigerjare plaasgevind, waarvolgens amateuragtige foto's 'n konseptuele skatkis vir kunstenaars oopgemaak het. Die foute en soms lukrake tonele is met opset betrek om 'n alternatiewe estetika van komplekse betekenis bloot te stel. Dit was 'n avant garde-roete wat die alledaagse (in visuele terme) as onvertaalde leefwêreld uitgelig het. In hierdie geval is 'n soortgelyke inslag in Lien Botha se werk herkenbaar. Sy verklaar immers: *[My art] implies subtlety and the suspension of conscious control* (Dufour 2005).

In hierdie opsig herinner Botha se fokus op tonele en objekte in *Parrot Jungle* wat binne hul natuurlike konteks beswaarlik 'n tweede gedagte sou oproep, aan Dewey se oortuiging dat kuns (estetiese ervaring) onlosmaaklik aan die alledaagse lewe verbind is. Soos vroeër genoem, impliseer Dewey se sentrale argument rakende die belangrike posisie wat alledaagse ervaring as sosiale ritueel beklee, dat die subjek deur hierdie proses hom/haarself in 'n betrokke omgewing oriënteer. Dit is hierdie aspek wat ook die dryfveer agter Botha se visuele uitset in *Parrot Jungle* is en soos volg deur Law-Viljoen (2009) verwoord word:

*The images are a cumulative document, as collection of details whose purpose is partly to remind of places and things that called attention to themselves when the photographer was making other works, things she has gone back to in order not to forget, because she thought they may represent some kind of "deliverance, an undesignated destination" [...] They are, suggests Botha in a short statement about Parrot Jungle, strategic, which signals an aesthetic and conceptual intent that precedes the making of the work* (Law-Viljoen 2009).

In hierdie opsig bevestig Botha se werk die oortuiging wat Dewey voorhou dat die alledaagse nie bloot die "grondstowwe" vir 'n uiteindelijke kunswerk bevat nie, maar juis

'n voorvereiste vir estetiese ervaring en uiteindelijke manifestering van die beeld is. Die proses wat Dewey (1997) as 'n ritmiese wisselwerking tussen begrip en onbegrip in die subjek se interaksie met die alledaagse uitwys,<sup>28</sup> kan 'n bondgenoot in Timo Smuts (2004) se omskrywing van die visuele kunstenaar se waarneming en interpretasie van die werklikheid vind. Dit is 'n proses wat Dewey se oortuiging dat, *art is continuous with everyday life* (Dewey 1997:209) bevestig. Smuts verwys na drie teoretici wat in hul onderskeie velde dieselfde mening huldig. Suzi Gablik (in Smuts 2004) verklaar dat die moderne mens hom/haarself aan 'n Kartesiaanse dualisme oorgegee het wat 'n band tussen subjektiewe denke en 'n objektiewe buitewêreld (aliedaagse) ontken (Smuts 2004:102). Gablik en twee natuurwetenskaplikes, David Bohm en Fritjof Capra word egter deur Smuts aangehaal om in Gablik se woorde, die subjek se innerlike wêreld en uiterlike wêreld as 'n kontinuum te beskou. Vanuit 'n wetenskaplike oogpunt verklaar Bohm: *[There exists a] mutual participation of everthing with everything. No thing is complete in itself, and its full being is realised only in that participation* (Bohm in Smuts 2004:103). Soortgelyk brei Capra uit om dié wetenskaplike gewaarwording tot 'n algemene wêreldbeskouing te verwoord: *[One has to take] into account the fundamental interconnectedness, interdependence of all phenomena and of the fact that we are embedded in larger systems. We are embedded as individuals and as societies in the cyclical processes of nature* (Capra in Smuts 2004:103).

Dié idealistiese hereniging van die subjek met sy/haar alledaagse omgewing is egter nie 'n kitsoplossing wat deur 'n verwerping van die Kartesiaanse ideaal, die subjek na die ewig-ontwykende konteks van die *Lacanian Real* terugvoer nie. Dit impliseer egter 'n besonder interessante alternatief wat op twee vlakke my navorsing verryk. Ten eerste kan Botha se werk in *Parrot Jungle*, as voorbeeld van die fotobeeld se heroerweegde posisie binne die groter kunsdiskoeers uitgelig word. Deur die misleidende eenvoud van haar beelde word die toeskouer genoop om meer komplekse vrae rondom die verhouding tussen die beeld en "haar" alledaagse referent te oorweeg. Dit verg 'n alternatiewe denkgroef wat, vanweë 'n gaping in begrip en dus diskursiewe raamwerke om op terug te val, die alledaagse as komplekse vennoot van die fotobeeld te beskou.

---

<sup>28</sup> Die volgende aanhaling is reeds in hierdie hoofstuk genoem, maar kan as verklaring van Dewey se konsep van ervaring weereens betrek word: *Such experience or activity has a characteristic 'rhythm' that of 'loss of integration with environment and recovery of union'. In other words the [subject] is constantly challenged by its recalcitrant surroundings to act upon them, or reinterpret them, so as to recover a sense of 'harmony' with them, thereby relieving tension of discord* (Cooper & Lamarque 1997:209).

Botha se werk is, volgens my, 'n visuele manifestasie van die versigtige voetwerk wat van die subjek gevra word en brose begrip wat Dewey as noodsaaklike eienskappe aan die alledaagse heg. Dit is 'n benadering wat, volgens Highmore, 'n veld van eksperimentering en ongekende moontlikhede blootstel (2002b:4).

Die alledaagse word in hierdie opsig aanvaar as 'n diskursiewe konteks in eie reg, en nie net die "stortingsterrein" vir dié objekte en funksies wat slegs die maalstroom van die lewe kenmerk nie:

*"Everyday life" signifies ambivalence the everydayness of everyday life might be experienced as a sanctuary, or it may bewilder or give pleasure, it may delight or depress. Or its special qualities might be its lack of qualities. It might be, precisely, the unnoticed, the inconspicuous, the unobtrusive* (Highmore 2002a:1).

Wanneer *Parrot Jungle* uit hierdie oogpunt geobserveer word, is die stilweg verveelde beelde van die gordyne sonder uitsig voor 'n muur (fig 8) en beton-grou parkeerarea (fig 9) 'n visuele bevestiging van die wyse waarop die alledaagse, agter die beskermde fasade van roetine, die toeskouer noop om sy/haar aandag ook tot ervarings duskant die visuele te rig. Dit wil voorkom asof Dewey se beklemtoning van ervaring as sintuiglike toegang tot die estetiese kwaliteite van die alledaagse, ook deur Marcus Banks (2001) voorgehou word. Banks verwys na die wyse waarop die fotobeeld 'n komplekse funksie vervul deur as moeilik deurdringbare referent van 'n deurleefte, soms vergete oomblik/konteks te funksioneer. Hierdie eienskappe van die fotobeeld lei daartoe dat dit 'n komplekse (onkonvensionele) draer van kennis word: *Unlike knowledge communicated in words, what we show in images has no transparency or volition – it is a different knowledge, stubborn and opaque, but with capacity for the finest detail* (Banks 2001:5,6).

Ashraf Jamal (2002) omskryf Lien Botha se werk in 'n soortgelyke trant en beklemtoon die teenwoordigheid van 'n "astrante" kennis: *Botha evokes suspension an uncertainty. She compels the viewer to linger and wait. For her knowledge is not given, knowledge dawns* (2002:2).

Ellen Corin (2007) se verwysing na die dualistiese skeiding en interne/eksterne faktore wat ons voorstelling van die wêreld beïnvloed (Corin 2007:239), is in hierdie opsig gepas. Haar benadering is hoofsaaklik op haar professionele oogpunt as etnograaf gegrond, maar sy stel 'n alternatiewe vertolking van die observeerbare wêreld voor wat



bepaal word en deurspek is met subjektiewe variasies. Sy beskryf dit as *the shadowside of fieldwork*, 'n frase waarop meer in die onderstaande bespreking uitgebrei sal word, maar ook in die besonder aan Lefebvre en Highmore se weergawe van die fotobeeld se funksie herinner.

Die argument wat Corin voorhou, is dat 'n etnograaf se interaksie met die wêreld dikwels materiële data (hetsy teks of beeld) wat as objektiewe bewyse ingewin word, oorskry. Daar is deurentyd 'n oorskot in die oomblikke van ervaring wat enige hoop op 'n deursigtige of objektiewe vertolking daarvan negeer. Corin verduidelik die multivlakkige aard van die etnograaf se ervaring ten tyde van sy/haar veldwerkprojekte, soos volg:

*[T]he words we use and images we form are always "haunted" by other words, voices, and visions – by sensations, shapes, and colors that depend intimately on the particular personal, social, and cultural histories that make up who we are, often without our knowledge (Corin 2007:239).*

Die bogenoemde kan, volgens my, as diskursiewe bondgenoot met Botha se aanslag ten opsigte van *Parrot Jungle* en die interpretasie van haar omgewing, gesien word. Dit is vanuit hierdie gewaarwording wat Corin 'n tweeledige kwaliteit in veldwerk en/of deurleefte ervarings uitlig wat sy gesamentlik as die *shadowside of fieldwork* verwoord (2007:239). Beide die eksterne en interne faktore wat Corin aan die etnograaf se belewenis van 'n betrokke insident of omgewing toeskryf, is in 'n besonder subjektiewe grondslag gesetel – 'n aanduiding dat selfs ooglopend objektiewe tonele nie die binnewêreld van die subjek kan systap nie. Die eksterne invloed op die subjek se sin vir ervaring, word deur ander aktiwiteite, belangstellings en ontmoetings bepaal wat buite die etnograaf se navorsingsveld plaasvind. Die interne dryfkrag agter ervaring word weer deur die subjek se persoonlikheid en diepgesetelde menings en waardes aangedryf (*from the desires, avoidances, and refusals that moves us from within*) (2007:239). Corin se beskrywing van die gesplete voorwaardes vir ervaring word treffend verwoord:

*The shadowside of fieldwork therefore forms a two-dimensional space in which the horizontal network of outside effects is infused with the vertical nature of personal history, and with inner fears and desires (Corin 2007:239).*

'n Soortgelyke oortuiging word deur Vincent Crapanzano (2007:84,85) in sy etnografiese studies voorgehou wanneer hy twee vlakke van realiteit uitwys

waarvolgens die subjek in sy/haar leëwêreld georiënteer word. Hy gebruik die vertrouë in 'n skynbaar objektiewe observasievermoë as beginpunt van sy argument om subjektiwiteit as onlosmaaklike inpakspeler daarvan te verwoord. Hy onderskei tussen twee aspekte wat die subjek se ervaring van sy/haar omgewing beide bewustelik en onbewustelik bepaal. Die twee konsepte wat hy inspan, is 'n oorhoofse realiteit (*paramount reality*) en sy onderliggende keersy, die toneel (*the scene*). Die oorhoofse realiteit waarmee die subjek daaglik konfronteer word, word gekenmerk deur 'n bykans prosaïese vertrouë in die algemene kennis (*common sense*) wat gewone dagtake en kontekste kenmerk. Daarmee saam word 'n diskursiewe substratum gevind waarvolgens sigbare objekte wat deel van dié proses uitmaak, as sosio-kulturele simbole gesien kan word (Crapanzano 2007:85).

'n Klem word dus op positiwistiese kennis en bewysbares gelê as die deurgang tot 'n objektiewe belewenis van die subjek se omgewing. 'n Onmiskkenbaar teenwoordige keersy word deur Crapanzano voorgestel. Die toneel (*the scene*) is die area waarbinne meta-narratiewe, wat ons begrip van 'n voor die hand liggende alledaagse bepaal, verbreed word om subjektiwiteit as kernspeler in die proses te erken. Crapanzano verduidelik dat *the scene* die oomblik voorstel waarin 'n emotiewe oorblyfsel bestaan wat nie binne objektiewe realiteit 'n tuiste vind nie. Hierdie term poog egter nie om 'n plaasvervanger vir die eersgenoemde *common sense* te wees nie, maar om met 'n dubbele bewussyn, subjektiewe ervaring as kern van eersgenoemde "objektiewe realiteit" te erken (2007:85).

Hierdie verduideliking impliseer, volgens my, die wyse waarop 'n kritiese heroerwëging van die subjek se observasies binne sy/haar ervaringsveld genoodsaak word. Corin (2007) verklaar immers: *[E]thnographic descriptions might contain something unseen, not only to readers but also to the ethnographer; something that opens up a space of strangeness* (Corin 2007:240). Dit is juis hierdie verwysing na 'n gevoel van onbegrip wat, desondanks die etnografiese diskoers se funksie as verklarende "medium" in Corin en Crapanzano se ondersoekveld, ook in Lien Botha se werk voorkom. Op 'n soortgelyke wyse as wat Botha haar kunspraktik vir die tussenin oomblikke binne haar daaglikse roetes deursoek, verduidelik Corin dat sy op die grense van haar antropologiese dissipline die onderwerpe vir haar studie naspeur:

*[M]y reflections follow a personal journey through the trajectory of my fieldwork, looking back and searching for the undulations, bumps and folds of a landscape. Ideas of otherness or estrangement which emerge ever more clearly from that quest are difficult to approach in anthropology; it is as if these ideas were parts of an alien, increasingly inaccessible, landscape, where it is difficult to think and put things into words (Corin 2007:240).*

Hierdie bondige verduideliking van haar wantroue in die omvattende aard van antropologie as verklarende studieveld, wat die mens se interaksie met sy/haar sigbare leefwêreld opsom en rasionaliseer, dui op 'n alternatiewe invalshoek waarvolgens die "grense van begrip" as die ondersoekveld uitgelig word. Haar foto's dui op 'n soms ambivalente visualisering van onderwerpe wat beswaarlik die kamera as ideale medium daarvoor bevestig. Dit is, volgens my, dieselfde wantroue<sup>29</sup> wat Botha en Corin (2007) in hul onderskeie metodes van betekenismaking toon, wat elkeen daartoe dryf om 'n alternatiewe area van ondersoek in hul onderskeie kontekste na te speur. Waar Corin konvensionele antropologiese raamwerke verbreed om die onmiskenbare invloed van toeskouer-subjektiviteit<sup>30</sup> en grense van kennis te ondersoek, gebruik Botha fotografie (konvensioneel aangeprys vir die deursigtige objektiwiteit waarmee sigbare realiteite verbeeld kan word) om, volgens Jamal (2002), 'n *unsettled, unresolved, and compelling event* (2002:5) voor te stel. Hy beklemtoon voorts dat die sleutel tot 'n begrip van Botha se werk juis die strydige samewerking tussen 'n medium, wat tradisioneel as draer van objektiewe "waarheidstellings" beskou is, en haar onderwerpe, wat 'n geloof in so 'n benadering teëwerk, bevestig. In Jamal se woorde: *[Botha] synthesizes the elements on a plane unsuitable to them* (Jamal 2002:3). Sy omskrywing van die Dada-surrealis, Max Ernst, se werk as 'n konseptuele skakel met Lien Botha se fotobeelde, kan in hierdie opsig bygehaal word. Ernst (Jamal 2002) se oortuiging dat die boodskap van die kunsbeeld juis "haar" energie vanuit skynbaar "onvoorstelbare" observasies put, funksioneer as gepaste bondgenoot van Botha se benadering. My voorgaande argument dat haar gebruik van die fotografiese medium daarop uit is om, in Jamal se woorde, *the mystery of what it does not reveal* (2002:3), bloot te stel, laat die toeskouer opnuut oor die objektiwiteit van sig besin.

Buiten die twyfelagtige posisie waarin die vennootskap tussen observasie en deursigtigheid gedompel is, word die fotobeeld se vermoë om as "gestolde" bewys

---

<sup>29</sup> *For Lien Botha the very process is, necessarily fraught, because of her inherent distrust of the material with which the artwork is made* (Jamal 2002:3).

<sup>30</sup> *How far can we try to say something about the unspeakable and its significance to being human?* (Corin 2007:258).

daarvan te funksioneer, ook bevraagteken. Dit is volgens my juis dié ietwat ongemaklike samewerking tussen die fotobeeld (wat 'n vertrouwe in sig as draer van bewysbare kennis voorhou) en Botha se fokus op "belaaide stiltes" (Jamal 2002:3) wat beskrywings van haar werk as, deurspek met "knaende spanning" en "psigiese ongemak" [eie vertaling (Jamal 2002:2)] regverdig. Haar fokus op die gesplete aard van ervaring (soos vroeër deur Corin verwoord) is ooglopend in die onopmerklieke én moeilik verwoordbare tema wat *Parrot Jungle* definieer.<sup>31</sup>

Daar is kortliks reeds deur die skrywe van Corin na die vormende buite-invloede van die subjek se leefwêreld verwys. Die wyse waarop dit as eksterne rolspeler sy/haar ervaring van 'n onmiddellike omgewing meemaak, kan egter weer herroep word om meer spesifiek die fotobeelde uit hierdie uitstal-reeks te belig. Sy is van mening dat die aktiwiteite, belangstellings en ontmoetings (*encounters*) wat die subjek/etnograaf buite sy/haar studieveld beleef, 'n belangrike rol in die geheel-ervaring van die ondersoek meemaak (Corin 2007:239). Hierdie beklemtoning van gebeure buite die onmiddellike fokus van die etnograaf, word ewe veel in Botha se *Parrot Jungle* gevisualiseer. Law-Viljoen (2009) se beskrywing van Botha se werk in dié reeks foto's dui juis op die beelde se vermoë om as "boekmerk" van haar roetines en projekte, buiten die onmiddellike toneel van die fotobeeld, te dien:

*[The apparently random signs] always [refer] to something else [...] in lieu of the thing you actually want to do – and in so doing has imbued them with a significance that has something to do with not wanting to forget and with the photographer's impulse to keep things alive, in the movement, beyond the reach of decay and death [...] they [therefore] may represent some kind of deliverance, an undesignated destination* (Law-Viljoen 2009).

Dit is dus ooglopend dat geen medium, buiten fotografie, 'n beter vertolking van haar begeerte tot 'n visuele "aandenking" van deurlleefte ervarings sou kon weergee nie. Sonder om 'n klassifiseerbare tema op Botha se beelde uit *Parrot Jungle* te dwing, is dit ooglopend dat sy dikwels alledaagse tonele vanuit haar eie ervaringsveld uitsoek, maar die gewoontes van fotografiese sig in sommige opsigte heeltemal sistap.

---

<sup>31</sup> Alhoewel Corin se toepassing van die gesplete benadering tot ervaring in 'n antropologiese veld gesetel is, is dit geensins daartoe beperk nie. Haar beklemtoning van 'n interdisiplinêre benadering in haar eie studie is betrek om die subjek se respons tot veldwerk te verdiep. Vanuit hierdie posisie kon ek die vrymoedigheid hê om haar argument ook in Botha se visuele uitset te erken.

Soos in hoofstuk 2 aan die hand van Jeff Wall se *Clipped Branches* (2001) verwoord, is Botha se onderwerpkeuses en komposisies in *Parrot Jungle* 'n skerm waarteen maklike verklarings gestuit word. Die parkeerarea (fig 9) is deur die genadelose formaat van die fotobeeld se reghoekige afsnypunte in 'n ietwat kloustrofobiese komposisie vasgevang. Enige poging wat die toeskouer aanwend om 'n esteties "vertaalbare" beeld te ontgin, word voortdurend deur die verbloemde verdwynpunt nietig verklaar. Waar die toeskouer konvensioneel 'n komposisionele vertrouwe in die kunstenaar se gebruik van voor-, middel- en agtergrond kon koester, is dié aspek deur die ietwat aстранte teenwoordigheid van 'n betonmuur gestuit. Dit is slegs die lang, smal opening aan die bokant van die monolitiese versperring wat 'n aanduiding van 'n buitewêreld impliseer. Wat haar natuurtonele betref, is die afwesigheid van 'n beklemmende plafon, soos in *Parking basement, St Martini gardens, Cape Town* (fig 9), geensins 'n gerusstelling dat die toeskouer sonder moeite 'n fokuspunt kan vind waardeur die oog gemaklik binne aanvaarde fotografiese konvensies gelei word nie. Dit wil voorkom asof haar foto's van verlate buitelandskappe of melancholiese plastiek palmbome (*Oasis auto, Broadland Rd, Strand*) (fig 10) op soortgelyke wyse die brutaliteit van die fotoformaat inspan om growwe, maar boeiende beelde uit die sleur van alledaagse ervaring te delf. Dit is opvallend dat elke beeld uit die reeks die toeskouer vanweë 'n sekure fokus en weifellose nabyskote, hom/haar by die prentoppervlak en voorgestelde tonele betrek. Of sy die vlieënde spikkels ver bo haar in die lug raaksien (*Redwing starlings in autumn, Betty's Bay*) (fig 11), of 'n uitgestrekte gras-tapyt in 'n fotografiese teël omskep (*Hibiscus flowers, 11th Avenue, Kleinmond*) (fig 12), is elke beeld 'n sprekende voorbeeld van die direkte verband wat nie net tussen Botha en die tonele bestaan nie, maar ook tussen die toeskouer en sy/haar emosionele herinneringe van soortgelyke ervarings.

Dit is op hierdie punt dat Corin (2007) se verwysing na die innerlike leefwêreld as verdere voorwaarde vir ervaring betrek kan word. Die drifte (*desires, avoidances, and refusals*) (2007:239) wat die subjek van binne af bepaal en aanspoor, is volgens Corin 'n komplementêre pasmaat vir die eksterne aktiwiteite waarin die toeskouer buite sy/haar onmiddellike ervaringsveld belangstel of deelneem (2007:239). Die kombinasie van beide die interne en eksterne vlakke wat ervaring meemaak, lei daartoe dat 'n weggesteekte, onderliggende aard van observasie en (in Corin se spesifieke geval), etnografiese kennis na die voorgrond gebring word:

*The guiding thread that gradually came to organize this thought process is the idea that ethnographic descriptions might contain something unseen, not only to readers but also to the ethnographer; something that opens up a space of strangeness* (Corin 2007:239,240).

Die kombinasie van die diep persoonlike aard van haar werk<sup>32</sup> en die visuele alledaagse wat as eksterne konteks haar persoonlike, innerlike leefwêreld omraam, is vervolgens 'n roete wat 'n moeilik verwoordbare, maar onmiskenbaar teenwoordige dimensie van ervaring blootstel. Corin se oortuiging dat nie net die etnograaf nie, maar ook die leser in die proses betrek word, is ewe veel in Botha se werk te bespeur. Alhoewel die tonele spesifiek háár ervaringsveld visualiseer, word die toeskouer, soos vroeër genoem, deur die knaende begeerte betrek om, ten spyte van 'n ontwykende begrip, die herkenbare alledaagsheid van die tonele te deurgrond. Soos Jamal verduidelik: *Botha evokes suspension and uncertainty. She compels the viewer to linger and wait. For her knowledge is not given; knowledge dawns* (2002:2). Hierdie stelling sluit aan by Michael Fried (2008) se omskrywing van die Franse kunstenaar, Jean-Marc Bustamante se fotografiese werk, wat 'n sterk ooreenkoms met Botha se visuele "dialek" (fig 9) deel.

As 'n vergelykende voorbeeld kan Bustamante se *Tableau no. 43* (1981) (fig 13) en *Parking Basement* (fig 9) uit *Parrot Jungle* as 'n konseptuele eggo van mekaar gesien word. Albei fokus op sigbare, maar oninteressante tonele wat as alledaags en selfs onsierlik beskou kan word. Die "doodsheid" van die betonmuur funksioneer as die kern van beide werke en elimineer enige hoop om dit as ooglopende referent (*signifier*) van 'n verklaarbare tema te erken. Dit is juis die *suspension* en *uncertainty* (Jamal 2002:2) waarmee die toeskouer gekonfronteer word wat in Bustamante (en ook Botha) se werk die kyker as aktiewe agent bevestig:

*Bustamante often alludes to [...] a non-directive relationship, based on a form of fruitful indeterminacy that he calls "in between" ("entre-deux") and which puts the onlooker in the position of becoming "equally responsible for the work"* (Criqui in Fried 2008:20).

Bustamante gaan voort om te noem dat die bykans onpersoonlike alledaagsheid van sy beelde daarop gerig is om hul oorspronklike konteks te oortref en die toeskouer op 'n baie persoonlike vlak voor die fisiese teenwoordigheid van elke toneel tot kritiese denke

---

<sup>32</sup> [T]he pictures here are personal. The people in the photographs are known to Botha and have played more or less important roles in her life. The objects she has collected, resonating with nostalgia or poignancy reflected in the way they have been photographed, are significant to her perhaps for their mnemonic power or for the train of associations or allusions that they set in motion (Law-Viljoen 2009).

op te roep: *[I want to] engage the viewer in a one-to-one relationship solely through [the event/motif's] physical presence [...] my aim is to make the viewer become aware of his or her responsibility in what he or she is looking at* (Bustamante in Fried 2008:20). Die observasievermoë wat egter, volgens Ulrich Loock (in Fried 2008), van Bustamente se toeskouers gevra word, is beswaarlik op 'n weg van begrip gebaan. Soos wat Andrew Lamprecht vroeër aangaande Botha se fotobeelde genoem het: *I am going to stop guessing, at least for the moment, and simply look [...] these works somehow filled me with a desire to be silent* (Lamprecht 2006).

Loock (in Fried 2008) verklaar soortgelyk dat die oorblufte toestand waarin die toeskouer voor Bustamante se "onbelangrike" en ooglopend niksseggende beelde gelaat word, ideaal deur die fotobeeld se ooglopend, direkte verband met realiteit aangehits word. Beide Bustamante en Botha span dus "die alledaagse" in om die toeskouer met 'n gesplete respons te laat wat gelyktydig herkenning en vervreemding insluit. Dit is 'n doeltreffende metode waarmee kits-formulerings rakende die beeld se betekenis bevraagteken word: *The initial reference of the photograph to reality is set to work in such a manner that the [depicted] things can and must be contemplated in their silent recessiveness, without consideration for their 'meaning' [signification]* (Loock in Fried 2008:21).

## **Die anti-teatrale as premeditasie van die alledaagse in fotografie**

Ten spyte van die bogaande verwysings na die moeilik verwoordbare aard van Botha se werk en die moeite waarmee betekenis daaruit ontgin kan word, is dit nodig om die verwantskap tussen die alledaagse en die fotografiese medium aan die hand van die "anti-teatrale" te belig. Hierdie konsep is, in kort, gemoeid daarmee om gebeurtenisse voor te stel asof dit in die afwesigheid van die *gaze* plaasgevind het. In Fried se woorde: *[as if] events depicted passed without being photographed* (2008:66).<sup>33</sup> Dit is egter Ludwig Wittgenstein se omskrywing van 'n soortgelyke konsep in sy versamelde manuskripte, *Culture and value* (1930), wat 'n waardevolle bydrae tot 'n verdiepte ondersoek na die komplekse verhouding tussen die fotobeeld en die alledaagse lewer. Hy begin sy argument deur kortliks na Paul Engelmann ('n goeie vriend en gereelde

---

<sup>33</sup> *[T]he antitheatrical project [refers to the] making [of] pictures that in some way...claim to be a plausible account of, or a report on, what the events depicted are like, or were like when they passed without being photographed* (Fried 2008:66).

korrespondent) se opmerking aan hom te verwys rakende die skeiding wat noodgedwonge tussen die alledaagse observasies en weifellose fokus van 'n finale kunsproduk bestaan:

*Engelman told me that when he rummages round at home in a drawer full of his own manuscripts, they strike him as so glorious that he thinks they would be worth presenting to other people [...] But when he imagines a selection of them published he said the whole business loses its charm & value & [sic.] becomes impossible* (Wittgenstein in Fried 2008:76).

Hierdie kort anekdote funksioneer as die tematiese roete vanwaar Wittgenstein voortgaan om estetiese ervarings, soos deur 'n kunsobjek of teaterstuk opgeroep, as vertrekpunt tot 'n onuitspreekbare [*uncanny and wonderful* (Wittgenstein in Fried 2008:76)] belewenis uit te lig:

*Nothing could be more remarkable than seeing someone who thinks himself unobserved engaged in some quite simple everyday activity. Let's imagine a theatre, the curtain goes up & [sic.] we see someone alone in his room [...] so that suddenly we are observing a human being from outside in a way that ordinarily we can never observe ourselves* (Wittgenstein in Fried 2008:76).<sup>34</sup>

Dit is hierdie ervaring waardeur die toeskouer 'n onbelemmerde blik op 'n gesimuleerde weergawe van realiteit gebied word, wat Fried as die oogmerk van die anti-teatrale uitlig. Volgens Wittgenstein is die moontlikheid om as buitestander op die alledaagse realiteit van die lewe te fokus (*we should be seeing life itself*), nie iets wat geredelik buite die toneelstuk, teater of kunsbeeld ervaar word nie (2008:76). Die alledaagse tonele wat onbewuste persone op bushaltes, of in Botha se geval, verlate parkeerterreine en openbare swembaddens insluit, is iets wat tog daaglik observeerbaar is en desondanks dié feit, nie dieselfde ervaring by die toeskouer oproep as wat Wittgenstein ten opsigte van die voyeuristiese *gaze* in teater beskryf nie. Hy verduidelik dat 'n estetiese ervaring van die anti-teatrale egter 'n ingesteldheid van die toeskouer vra wat hom/haar meer ontvanklik daarvoor maak: [*Engelmann's*] *manuscripts rightly lose their value if we contemplate them singly [...] without being enthusiastic about them in advance. The work of art compels us – as one might say to see it in the right perspective, but without art the object [der Gegenstand] is a piece of nature like any other* (Wittgenstein in Fried 2008:76).

---

<sup>34</sup> Wittgenstein begin om die unieke ervaring van die alledaagse aan die hand van die onbewuste geobserveerde te beskryf, maar dit kan egter ewe veel (soos hy self later daarna verwys) op tonele en objekte gebaseer word wat sonder die teenwoordigheid van 'n persoon bestaan.



Wat Wittgenstein voorstel, blyk 'n denkskuif eerder as 'n sigbare manipulasie van die kunstenaar se kant te wees.<sup>35</sup> Die alledaagse word volgens hom slegs deur die "onbewuste" aard van die anti-teatrale openbaar, wat as subtiële byproduk van die kunsbeeld na vore tree (Fried 2008:77). Die gevolg van hierdie gewaarwording is dat twee radikaal verskillende perspektiewe van dieselfde wêreld openbaar word.

Die een oogpunt word van "buite" (in die estetiese diskoers) gerealiseer, terwyl die ander van binne (en dikwels onsigbaar) in die subjek se daaglikse bestaan teenwoordig is. Beide oogpunte is, volgens Fried, nie onversoenbaar nie, maar slegs 'n aanduiding van die uiteenlopende wyses waarop die wêreld aan ons bekend gemaak word (*[there are] different ways in which the world 'discloses' itself*) (Fried 2008:78).

Wanneer die rol van fotografie tot 'n gesprek van die anti-teatrale betrek word, kan 'n toevallig-gedeelde woordkeuse van Wittgenstein en die fotograaf, Jeff Wall, betrek word. Soos reeds in hoofstuk 2 genoem, is Wall se oeuvre dikwels met fynbeplande rekonstruksies van skynbaar onposeerde tonele bemoei. Sy inslag dien dus as ideale visuele bevestiging wat die konsep van die anti-teatrale betref. Fried lig 'n inskrywing in Wittgenstein se 1929-notaboek uit waarin hy sy teoretiese ideaal beskryf om aan *a certain coolness [not coldness]* te voldoen (Wittgenstein in Fried 2008:78).

Wall verklaar soortgelyk dat fotografie 'n distansiërende (*inherently cool*) effek<sup>36</sup> op die subjek se belewenis van die alledaagse uitoefen. Susan Sontag sluit hierby aan wanneer sy verklaar dat die toeskouer, deur die aangeleerde gewoontes van fotografiese sig, 'n observerende houding inneem wat beide *intense and cool, solicitous and detached* (Sontag 1977:79) voorkom. Dit is egter belangrik om te besef dat die *coolness* wat Wall en Wittgenstein aangaande hul onderskeie toepassings van die anti-teatrale tot elkeen se diskursiewe veld inspan, nie 'n snobistiese afstand tussen die outeur en toeskouer, of 'n onmoontlike poging tot passielose objektiwiteit, probeer blootlê nie. Fried verwoord dit as 'n intellektuele huiwering (*intellectual caution*) wat deur Wittgenstein se volgende argument bevestig word: *[N]othing gives someone the 'right' to display to another*

---

<sup>35</sup> *It is – as I believe – the way of thought which as it were flies above the world and leaves it the way it is, contemplating it from above in its flight* (Wittgenstein in Fried 2008:77).

<sup>36</sup> Hierdie tema word meer breedvoerig in sy artikel, *Photography and liquid intelligence* (1989) bespreek waarin hy die *liquid intelligence* van die alledaagse/natuur met die *glassed-in and relatively 'dry' character of the institution of photography* vergelyk (Wall in Fried 2008:73).

*person insipid objects or fragments of nature [...] in the expectation that they could possibly mean to a second party what they do to the first* (Fried 2008:78).

Dit is hierdie oortuiging wat die anti-teatrale se beklemtoning van die alledaagse (of in Wittgenstein se woorde, *life itself*) blootlê. Die ooglopend onbeplande weergawes daarvan in die raamwerk van kuns, hetsy deur 'n enkele akteur op 'n verlate verhoog of 'n skynbaar niksseggende toneel van 'n parkeerarea, soos deur Botha verbeeld, is daarop uit om 'n gefragmenteerde betekenis eerder as rotsvaste begrip te ontlok. Dit is Wittgenstein se oortuiging dat die kunstenaar die vermoë besit om die toeskouer 'n vernuwende perspektief op die alledaagse as estetiese konstruk te bied. Soos Fried verduidelik: *[O]nly a work of art, precisely because it 'compels us to see it in the right perspective', can make 'life itself' in the form of absorptions available for aesthetic contemplation* (2008:80).

Dit is in hierdie opsig dat die anti-teatrale 'n ideale bondgenoot in die kritiese heroorweging van die alledaagse as belangrike rolspeler in estetiese diskoerse figureer. 'n Verdiepte dimensie word ook aan Dewey se eersgenoemde argument gebied, waarmee die alledaagse as teelaarde vir alle estetiese ervarings blootgelê word. Dit impliseer, volgens my, 'n soortgelyke oortuiging as wat Wittgenstein aanhang wanneer hy verklaar dat die outeur (kunstenaar) deur sy/haar werk beswaarlik die alleenreg op die vertolking van die alledaagse besit (Fried 2008:78). Dié intellektuele huiwering tot 'n finale begrip word soos volg deur Cooper en Lamarque bevestig: *[E]xperience is not, for Dewey something 'inner' such as sensation of feeling. Rather, as one speaks of 'experiencing army life', it is the 'shared social activity of symbolically mediated behaviour* (1997:209).

Dit is moontlik hierdie gesplete bewussyn tussen die moeilik verwoordbare aard van die alledaagse en die sosiaal-gedeelde kwaliteit daarvan wat volgens Dewey as die ideale "ritme" (1997:209) van ervaring gesien kan word. Dit is juis hierdie benadering wat, volgens my, die koel emosie van die fotografiese medium en die diep persoonlike aard van Botha se gekose beelde in *Parrot Jungle* kenmerk. Die posisie waarin die toeskouer dus gelaat word is, volgens Cooper en Lamarque (1997:209) 'n besonder uitdagende (maar verrykende) ervaring waarvolgens die subjek heeltyd uitgedaag word om hom/haarself in 'n ewigfluktuerende konstruk, naamlik die alledaagse, te oriënteer (1997:209).

Ek sal graag wil afsluit deur Wittgenstein se verwysing na die kunstenaar se anti-teatrale vertolking van sy/haar omgewing te herroep. Hierdie poëtiese beskrywing wat die outeur/kunstenaar oënskynlik verwyderd van die alledaagse, maar in geen opsig verhewe daarbo vertolk nie, skep 'n potensiële, diskursiewe grondslag vanwaar die toeskouer geen voorskrifte ontvang om sy/haar interaksie met die beeld mee te vergemaklik nie. Die alledaagse word deur Wittgenstein en Fried se vertolking van die anti-teatrale verryk om 'n middelgrond bloot te stel wat in skille kontras teenoor die ekstremistiese neigings van Kartesiaanse dualisme staan. Die fiktiewe band wat die laasgenoemde denkraam tussen subjektiewe denke en 'n objektiewe buitewêreld uitlig (Gablik in Smuts 2004:102), word verruil vir 'n benadering wat 'n tweeledige ervaring van die alledaagse (as beide 'n eksterne en interne belewenis) voorstel deur die outeur se oortuiging om geen oogpunt as eksklusiewe "antwoord" voor te hou nie, bevestig:

*Wittgenstein [suggests an] image of contemplating the world from above (and in flight, lest one thinks he is envisaging a fixed position of divine omniscience) while leaving it the way it is (not in coldness or indifference but so to speak disinterestedly) (Fried 2008:80).*

## Opsomming

Deur die verloop van hierdie hoofstuk is kerntemas uitgewys waarvolgens die alledaagse as belangrike konsep ten opsigte van 'n visuele kunsdiskoers, en meer spesifiek, as tematiese spilpunt van Botha se werk uitgewys is. Ten eerste is die alledaagse as ideale raamwerk erken waarbinne die diskursiewe oorskot wat Botha se ietwat esoteriese beelde in *Parrot Jungle* openbaar, gekontekstualiseer kan word. John Dewey (2005) se dringende argument dat die alledaagse en die kunsbeeld onlosmaaklik met mekaar verbind is, het die interessante oogpunt ter tafel gelê dat alledaagse (soms niksseggende) ervarings 'n voorvereiste vir estetiese voorstellings uitmaak. Ben Highmore (2002a,b) se verdere omskrywing van die alledaagse as 'n konstruk wat nie as vanselfsprekende konstante buite kulturele raamwerke funksioneer nie, het daartoe bygedra dat nuwe vertolkings van die term as 'n deursigtige deurgang tot suiwer "realiteit" agterweë gelaat word. Dit is vanuit hierdie oogpunt dat die rol van die subjek/toeskouer/kunstenaar ook tot 'n gesprek rondom die alledaagse as belangrike konsep in visuele diskoerse betrek kon word. Corin se omskrywing van die "skadukant van veldwerk" [eie vertaling (2007:239)] as 'n gesamentlike wisselwerking tussen die

interne en eksterne katalisators wat die subjek se omskrywing van 'n betrokke toneel meemaak, is in die opsig relevant.

'n Bespreking van die wrywing wat die fotografiese medium teenoor Lien Botha se twyfel in die vertolking van 'n enkele, ware oomblik deur haar beelde kenmerk, kan as sigbare manifestasie van Corin se argument uitgelig raak. Die gesplete aard wat veral haar beelde in *Parrot Jungle* kenmerk, is gepas deur Jamal, as deurspek met 'n "psigiese onrustigheid" en "knaende spanning" [eie vertaling (2002:2)] beskryf. Hierdie aspek van haar werk is uiteindelik aan die hand van die anti-teatrale bespreek. Die konsep is uitgelig as die skynbare vermoë van die toeskouer om as eksterne voyeur 'n geïsoleerde greep van "realiteit" te aanskou, wat andersins nie moontlik sou wees nie. Die uitvoerende en visuele kunste is as die ideale raamwerk ondersoek waarin hierdie fiksie gemanifesteer kan word.

Op hierdie punt is 'n sirkelroete vanaf die hoofstuk se aanvanklike fokus op die kompleksiteit van die alledaagse in samewerking met die visuele vertolking daarvan in Botha se werk voltooi. Die alledaagse (as konsep) is egter ook as belangrike rolspeler in 'n ondersoek na die verwantskap tussen die fotobeeld en die alledaagse erken. Alhoewel die anti-teatrale geensins tot die "geskepte" wêreld van die toneelstuk of fotobeeld beperk is nie, is dit opvallend dat die laasgenoemde egter die kontekste is wat klaarblyklik die alledaagse op sy treffendste aan die toeskouer openbaar. Wanneer Botha se beelde in die lig hiervan oordink word, is die heelydse twyfel waarmee die toeskouer se begrip van haar werk getemper word, 'n konstruktiewe (dog ongemaklike) posisie wat die alledaagse as gekonstrueerde konsep in estetiese diskoerse blootstel.

Daar sal vervolgens in hoofstuk 4 gekyk word na die weldeurdagte dialektiek waarmee fotografiese beelde binne 'n weifellose, fotografiese diskoers geposisioneer word. Tot dusver is daar in elke hoofstuk van my studie gepoog om enige "heilige koeie" wat die fotografiese medium binne 'n besliste, teoretiese diskoers wou vaslê, as konseptuele konstruk te ontbloot. Hierdie oogpunt sal verder in hoofstuk 4 belig word met die doel om 'n multivlakkige heroorweging van die fotobeeld se voorstellingsfunksie en die toeskouer/outeur se interaksie daarmee as finaal-produseerde teks, aan te dryf.

## **Hoofstuk 4:**

### ***Stille omskrywings:***

### **'n alternatiewe benadering tot teoretiese diskoerse met betrekking tot die fotobeeld**

---

Deur die verloop van my voorafgaande hoofstukke is 'n diskursiewe substratum binne dialektiese konvensies rondom die fotografiese beeld uitgelig. Die teorie van *Einfühlung* en die alledaagse, sowel as Lacan se konsep van *The Real* en die *gaze* is as alternatiewe benaderings voorgelê waarvolgens 'n vertrouwe in die fotobeeld se mimetiese funksie herhaaldelik bevraagteken is. Lien Botha se eksentrieke beelde, wat komposisionele norme en "waardige" onderwerp-keuses oor die hoof sien, is as die visuele eggo by my argument betrek.

Dit is op hierdie stadium dat my studie 'n wending sal neem om spesifiek die konstruktiewe rol van alternatiewe benaderings tot diskoerse rondom die fotobeeld, te oorweeg. Die wyse waarop fotografie visueel tot 'n herkenbare realiteit verbind is, maar tóg as estetiese konstruk figureer, dien as interessante grensgeval waarvolgens diskursiewe sekerhede heroorweeg kan word. Timo Smuts (2004:62) se stelling: "Ons opvoedkundige stelsels vertroetel steeds die wette van rasionaliteit, die vasstelbare resultaat", vorm deel van 'n argument wat die skeiding tussen die alledaagse ervaring en diskoerse rondom kuns bevraagteken. Sy artikel, *Ek praat as skilder* (2004), kan as gepaste uitgangspunt dien vanwaar die deurlopende tema van my studie, naamlik 'n alternatiewe voorstellingsfunksie van die fotobeeld, ook ten opsigte van die beeld se dialektiese aard oorweeg word.

Die uiteindelijke oogmerk van hierdie hoofstuk is dus nie om die waarde van diskursiewe konvensies rondom die fotobeeld te ontken nie, maar juis die benadering tot visuele begrip en kennis te verbreed. Smuts (2004:55) haal in hierdie opsig 'n gepaste beskrywing deur die Italiaanse argitek en skrywer, Leon Battista Alberti (1404-1472) aan wanneer laasgenoemde voorhou dat 'n meer sinuïglike begrip (*sensate wisdom*) van

ons omliggende omgewing deur middel van die kunsbeeld nagestreef moet word (Alberti in Smuts 2004:55).

My bespreking sal vervolgens die diskursiewe fondament wat ons begrip van die fotobeeld bepaal, ondersoek deur teoretici te betrek wat hierdie aspek as kern in die heroorweging van die fotobeeld se voorstellingsfunksie uitlig. Kevin Robins (1995) se waarneming dat fotografie as 'n subtiële wisselwerking tussen "interne" en "eksterne" realiteite funksioneer, staan as kritieke spilpunt waarom die hoofargument van hierdie hoofstuk draai. Dit impliseer vervolgens 'n diskursiewe raamwerk waarbinne 'n wyer speelveld van alternatiewe vertolkings tot die indeksgebonde (*indexical*) aard van die foto oorweeg kan word.

In hierdie opsig is Robins se verwysing na die sintuiglike as hoeksteen van die foto se betekenis-makende potensiaal en Allan Sekula (1982) se nugtere erkenning dat geen bespreking van fotografie "haar" kultuurgebonde konteks kan ontsnap nie, 'n sterk aanduiding dat die uiteenlopende teoretiese raamwerke waarbinne fotografie funksioneer, juis vanweë hul paradoksale posisies ruimte vir kompleksiteite laat. Aangesien die hoofstuk (en my studie tot dusver) 'n besondere klem op 'n "ervaring" van die fotobeeld voorstel, wat 'n positivistiese geloof in objektiewe observasie en rotsvaste weergawes van betekenis omseil, sal Lloyd Kramer (2009) se kritiese oorweging van 'n skynbaar neo-Romantiese herlewing in Hans Gumbrecht se *Productions of presence: what meaning cannot convey* (2004), in hierdie opsig van hulp wees. Alhoewel Gumbrecht nie spesifiek na die fotobeeld verwys nie, is sy ondersoek na 'n diskursiewe raamwerk wat 'n Kartesiaanse vertrouwe in berekenbare betekenis verbreed om die sintuiglike en materiële teenwoordigheid van die objek in ag te neem, op my eie bespreking toepasbaar.

Dit is egter Kramer se nugtere herkenning van die Romantiese ideologie wat Gumbrecht se teorie onderstreep, wat die formulering van my eie oortuigings in konteks plaas. My ondersoek fokus deurgaans op die konstruktiewe verhouding wat opponerende aspekte van die fotografiese beeld kan meebring. En dit is in hierdie opsig dat Liz Wells se breedvoerige oorsig van die teoretiese diskoerse wat die fotobeeld temper, as belangrike besprekingspunt betrek kan word. Haar verwysing na Max Kozloff (in Wells 2000) se alternatiewe oorweging van die foto se indeksgebonde aard is sentraal in die denkskuif wat teenoor die fotobeeld gemaak moet word:

*[He] has challenged [the] proposition that the photograph "traces" reality, and argu[es] instead for a view of photographs as "witness" with all the possibilities of misunderstanding, partial information or false statement that the term "witness" may be taken to imply (Kozloff in Wells 2000:26).*

## **'n Kritiese oorsig rakende die diskursiewe konvensies waaraan die fotobeeld onderworpe is**

Voordat die onontginde potensiaal van alternatiewe houdings jeens die diskursiewe raamwerke van fotografie ondersoek word, is dit nodig om kortliks 'n algemene oorsig van hoofstroom-konvensies met betrekking tot fotografie en die ideologiese herkoms daarvan te bespreek. Wells (2000) bied 'n verhelderende uiteensetting wat die rol van teorie, as vormer van fotografiese betekenis, betref. Dit is juis haar definiëring van die term, "teorie" wat as ideale verhoog vir 'n verdere en in-diepte ontleding van konvensionele fotografiese diskoerse figureer. Haar omskrywing daarvan lui soos volg:

*Theory refers to a coherent set of understandings about a particular issue which have been, or potentially can be, appropriately verified. It emerges from the quest for explanation, offers a system of explanation and reflects specific intellectual and cultural circumstances. Theoretical developments occur within established paradigms, or manners of thinking, which frame and structure the academic imagination (Wells 2000:22).*

Soortgelyk verklaar Sekula, met betrekking tot die fotobeeld, dat "haar" betekenis onomwonde tot kulturele definisies of 'n sogenaamde "fotografiese diskoers" verbind is. Hy omskryf hierdie diskoers as 'n begrensde arena waarin inligting uitgeruil word en wat immer die magsbelange van individue of groepe visualiseer (1982:84). Hierdie beskrywings impliseer 'n verskuilde agenda wat diskursiewe raamwerke van die fotobeeld bepaal en aandryf. Dit is egter, volgens Sekula, nie die aard van die fotobeeld om die onderliggende magsbelange wat "sy" herberg, te ontbloot nie. Desondanks dié feit kan die diskursiewe substratum van fotografie nie ontken word nie (1982:87):

*As we have seen, and shall see again, the most general terms of the discourse are a kind of disclaimer, an assertion of neutrality; in short, the overall function of photographic discourse is to render itself transparent. But however the discourse may deny and obscure its own terms; it cannot escape them (Sekula 1982:87).*

Hetsy onderworpe aan 'n Kartesiaanse nalatenskap, wat 'n vertroue in objektiwiteit en berekenbare betekenis koester, of 'n benadering wat op die ontbloting van 'n moeilik verwoordbare, sintuiglike kennis sinspeel – kan die fotobeeld nimmer die agendas van

die outeur/kyker buite oorweging laat nie. Sekula se eenvoudige beskrywing van die foto as 'n "stelling", is juis sprekend hiervan (1982:85). Die neutraliteit en deursigtigheid wat konvensioneel aan 'n bespreking van fotografie se voorstellingsfunksie geheg word, is egter in 'n diepgaande konseptuele tradisie gesetel. Die invloed van 'n Kartesiaanse wêreldbeskouing waarna vroeër reeds verwys is, kan as katalisator van die fotobeeld se diskursiewe "neutraliteit" herroep word. Hierdie paradigma se formidabele posisie in die kritiese beskouing en historiese oorsig van die konvensies wat fotografie kenmerk, kan toegeskryf word aan die feit dat dit as die fondament van moderne Westerse filosofiese denke (Wells 2000:22) beskou word.

Kartesianisme verwys na die oortuiging dat die mens, met behulp van rasonale denke, tot 'n betroubare vertolking (en dus kognitiewe oorwinning) van sy/haar sigbare wêreld in staat is. Wells (2000) noem egter dat die klem op positivistiese bewysbares die fotobeeld as ideale bevestiging (*recording tool*) van die Kartesiaanse ideaal uitgelig het (Wells 2000:22,23).

Fotografie se voorstellingsfunksie is dus onlosmaaklik aan dié projek geheg met die gevolg dat die verhouding wat tussen 'n foto en realiteit bestaan, 'n primêre rol in die status van die beeld as venster op 'n verifieerbare en oorwinlike realiteit speel (Wells 2000:24).

Hierdie benadering vertolk dus realiteit as 'n onveranderlike, statiese gegewe wat ekstern tot die observerende individu bestaan (Wells 2000:24). Dit is vanuit hierdie proses dat die "mite van fotografiese waarheid" (Sekula 1982:86) geformuleer word en as fondament vir toekomstige fotografiese diskoerse gelê is. Die oortuiging wat Wells as *truth to actuality* (2000:27) doop, speel 'n fundamentele rol tot die estetika en taal waarmee fotografie as diskursiewe eenheid geweef word.

Die uiteensetting wat tot dusver die moderne "ontstaansgeskiedenis" van die fotobeeld se konvensionele, diskursiewe grondslag illustreer, is betrek met die doel om dit as diepgaande en onvernietigbare deel van 'n teoretiese formulering van die fotobeeld uit te lig. Die verdere roete wat my eie studie vervolgens sal aanpak, is nie daarop uit om as vervangende raamwerk te dien nie. Dit is egter gefokus om die oortuiging dat die fotobeeld as ongeskonde realiteitskopie funksioneer en 'n essensiële, suiwer kern van



betekenis besit (Sekula 1982:87), deurgaans as bygeloof van my voorgestelde alternatief uit te lig.

## **Interpretasie as diskursiewe beleg van die fotobeeld**

Dit is op hierdie stadium dat die proses van vertolking wat fotografie noodgedwonge in kontemporêre kunsdiskoerse meemaak, as blote byspeler van betekensmaking heroorweeg kan word. In haar artikel, *Against Interpretation* (gepubliseer in 1964), bied Susan Sontag (1990) 'n breedvoerige uiteensetting van die diskursiewe "skadu" wat, sedert Plato se teoretiese formulering van die konsep, mimesis, geen kunsobjek – hetsy foto, skildery of beeldhouwerk – onaangeraak laat nie (Sontag 1990:95). 'n Subtiele, maar onmiskenbare skeiding tussen die inhoud (*content*) en vorm van die kunswerk lei, volgens Sontag, tot 'n uitputtende proses wat op die regverdiging van die kunswerk se bestaan gerig is:

*None of us can ever retrieve that innocence before all theory when art knew no need to justify itself [...] From now to the end of consciousness, we are stuck with the task of defending art. We can only quarrel with one or another means of defense. Indeed, we have an obligation to overthrow any means of defending and justifying art which becomes particularly obtuse or onerous or insensitive to contemporary needs and practice* (Sontag 1990:93).

Dit is dus die beklemtoning van inhoud wat die projek van interpretasie aandryf, met die oortuiging dat dit 'n subteks van relevante betekenis herberg en as teken van 'n verifieerbare konteks figureer (1990:96,97). Die fotobeeld word dus ewig in 'n proses van vertaling vasgevang, waar 'n onenigheid tussen wat gesien en verstaan moet word, deur interpretasie belig word (1990:97). Sontag kom egter tot die gevolg dat geen versteekte waarheid in die fotobeeld se visuele leidrade skuil nie (1990:97,98). Umberto Eco en Roland Barthes volg 'n soortgelyke argument wanneer hul die betekenis van die ikoniese teken (foto) as arbitrêr verklaar. Barthes beskryf dit immers as 'n *message without a code*. (Wells 2000:28,30). Die outoriteit van die fotobeeld wat die indeksgebonde aard (*truth to actuality*) van die foto as die kern van fotografiese teorieë geplaas het, is dus bevraagteken (2000:27,34). Soos vroeër reeds genoem, is die taalgebonde aard van die subjek se ervaring van sy/haar omgewing en realiteit nooit vervangbaar nie. Die fotobeeld se noodlot om ook aan die hand van interpretasies ewig in "drome van wetenskaplikheid" vasgevang te wees, is dus onomkeerbaar (Smuts 2004:61).

'n Aspek wat 'n belangrike rol in die heroorweging van die fotobeeld se diskursiewe posisie speel, word deur Wells (2000) uitgelig: *[We need] to consider not only the text, its production and its reading, but also to take account of the social relations within which meaning is produced and operates* (Wells 2000:34). Sontag sluit hierby aan deur haar bevraagtekening van konvensionele houdings jeens die kunsbeeld en propageer die ondersoek na 'n diskursiewe alternatief:

*What kind of criticism, of commentary on the arts, is desirable today? For I am not saying that works of art are ineffable, that they cannot be described or paraphrased. They can be. The question is how. What would criticism look like that would serve the work of art, not usurp its place?* (Sontag 1990:102).

Dit is op hierdie stadium dat my eie oortuiging aangaande 'n alternatiewe benadering tot die fotobeeld se diskursiewe - en voorstellingsfunksie betrek kan word. Die openings-aanhaling van Barthes in die inleiding van my studie, wat die foto se getemperde posisie teenoor 'n potensiele "waansin" afgespeel het (Barthes in Freedberg 1989:430), kan gedeeltelik in die woorde van Sontag herroep word. In hierdie opsig word rasionaliteit en interpretasie as gepaste dissekteerlem vir 'n begrip van die fotobeeld bevraagteken: *By reducing the work of art to its content and then interpreting that, one tames the work of art. Interpretation makes art manageable, comfortable* (1990:99).

Die "waansin" wat Barthes as ideale toestand van die fotobeeld erken, is volgens my, 'n term wat nooit ten volle gerealiseer of begryp kan word nie. Tóg is 'n poging om die gemaksone van die foto daardeur te ontwig, wel moontlik. Kevin Robins (1995) beskryf in sy artikel, *Will image move us still?*, dat die interpretasie-proses wel 'n eienskap besit wat immer tot sy eie ondergang lei. 'n Rationele bemeestering van die foto word, volgens Robins, ewig duskant begrip gelaat, aangesien dit deur 'n kognitiewe struikelblok (*[that which] still remains outside*) gestuit word (Robins 1995:43).

Hans Gumbrecht volg 'n soortgelyke denkkroete wanneer hy verklaar dat realiteit altyd deur taal as tussenganger verhelder word, maar tog nie 'n volledige omarming van betekenis/begrip verwesenlik nie (in Kramer 2009:95). Indien die kunsbeeld dus, volgens Smuts, niks meer as die som van "haar" interpretasies verteenwoordig nie en as 'n rits uitgeputte tekens "gerasionaliseer" (2004:110) word, is dit nodig om 'n denkpatoon toe te laat wat nie op 'n diskursiewe eindresultaat of eenrigting-observasies onderworpe is nie. Die voorgestelde proses herinner aan 'n diskursiewe "speelgrond – 'n

spel in en vir beweging en transformasie" (Smuts 2004:116) wat die skeiding tussen die fotobeeld as onontginde kode en skynbaar onverwante sleur van "haar" en die toeskouer se omliggende ervaringswêreld oorbrug. Dit is 'n onwaarskynlike hereniging tussen 'n struktureerde diskoers en kontekstuele wanorde (2004:52) wat op direkte wyse deur MacDougall (2006) in sy bespreking van foto/film as antropologiese data verwoord word:

*[I]mages, then, are not in any sense knowledge [...] But in another sense they are what we know, or have known, prior to any comparison, judgement, or explanation. There is a perceptual as well as a conceptual kind of knowledge. This proposition of its own existence. It remains to a large extent inert, untapped. Only knowledge has no propositional status (of generality, of explanation) except the in the will to declare it do we detect the stirrings of thought (MacDougall 2006:5).*

## **Die sintuiglike keersy van diskursiewe oorlewering**

Dit is vanuit hierdie oogpunt dat 'n perseptuele bondgenoot van kognitiewe begrip (2006:5) gevind kan word. Kevin Robins (1995) se bespreking rakende die komplekse aard van 'n teoretiese fondament vir fotografie, dien as ideale klankbord vanwaar 'n wyer speelveld van begrip met betrekking tot die fotobeeld ontleed kan word. Soortgelyk dra Hans Gumbrecht se konsep van *presence effects* (Kramer 2009:86) besonder gewig as 'n alternatiewe houding jeens die diskursiewe raamwerke wat, nie net fotografie, maar visuele kunste in die breër konteks van die Sosiale Wetenskappe (*Humanities*) insluit. Smuts (2004:60) verklaar immers dat die visuele kunste oor die algemeen nie geredelik as integrale deel van praktiese ervarings erken word nie. Hy suggereer 'n onproduktiewe tweespalt in die diskursiewe ontvangs van die kunste, wat in die eerste plek klem op 'n rasionele, analitiese benadering tot die visuele teks voorstel. Ten tweede (en bykans paradoksaal), word die kunsbeeld in 'n "afgesonderde en outonome domein" aangetref waar dit van "moraliteit, religie, of alledaagse besluite" bevry is, kortom deur Smuts (2004) opgesom as vasgevang in die "domein van louter fiksie en mite". (Smuts 2004:60). Die situasie van die kunsbeeld, en soos vervolgens ook aan die hand van Robins se bespreking van die fotobeeld gesien sal word, is aan 'n ontologie onderworpe wat nie 'n speling van konstruktiewe twyfel (2004:60) toelaat nie. Smuts omskryf Gilles Deleuze se houding jeens die dualistiese raamwerk wat deurgaans by die kunsbeeld spook, soos volg:

Filosofiese diskoerse en kuns [behoort] nie tot aparte terreine van waarheid en fiksie, of objektiwiteit en subjektiwiteit nie – hulle verteenwoordig 'n denkerrein met 'n gemeenskaplike, fundamentele doel: die skep van nuwe lewensmoonlikhede (Smuts 2004:61).

Smuts gaan voort om te noem hoe "die dimensies van interpretasie en evaluasie nie verskillend van die kreatiewe [proses] van die kunstenaar [is] nie" (2004:61). Die "ervaring" van die kunsbeeld, 'n gedagte wat reeds in hoofstuk 3 aangespreek is, word vervolgens as alternatiewe belegging in die "leesproses" van die kunsbeeld/foto gesien. Hierdie denkskuif is moontlik te danke aan 'n onrustigheid aangaande die betroubaarheid van sig, wat selfs tydens die hoogtepunt van 19de-eeuse positiwisme teenwoordig was (Robins 1995:36). Dit is deur 'n kritiese beskouing van sig, as deurgang tot 'n Kartesiaanse houding jeens die fotobeeld, dat die "optiese waarde" van laasgenoemde uiteindelik in samewerking met die "onbetroubare" aard van sinuiglike ervaring as teenvoeter vir konvensionele pogings tot interpretasie kan dien. Dié bevraagtekening van fotografiese betekenis en "haar" meegaande akkuraatheid aan die hand van die sigbare word soos volg deur Robins (1995) verwoord:

*The representation of appearances is ceasing to be the incontrovertible basis of evidence or truth about phenomena in the world. We are seeing the rapid devaluation of sight as the fundamental criterion for knowledge and understanding* (Robins 1995:36).

Dit wil in hierdie opsig voorkom dat sig, as 'n deurgang tot objektiewe, verifieerbare kennis, bevraagteken word. Desondanks hierdie gewaarwording is die diskursiewe reaksie wat as natuurlike uitvloeisel daarvan figureer, nie vanselfsprekend tot 'n alternatiewe benadering gerig nie. Inteendeel, 'n ondersoek na die formele en teoretiese kwessies wat observasie binne die konteks van ons huidige "digitale revolusie" kenmerk, is met hernude oorgawe sentraal in die diskursiewe arena van die fotobeeld geplaas (Robins 1995:38). Robins verklaar immers:

*Strangely, we seem now to feel that the rationalization of vision is more important than the things that really matter to us (love, fear, grief ...) Other ways of thinking about images and their relation to the world have been devalued (we are being persuaded that they are now anachronistic)* (1995:38,39).

Dit is in hierdie opsig dat 'n alternatiewe houding jeens sig (as integrale en nie-eksklusiewe rolspeler van sinuiglike ervaring) aan die hand van Hans Gumbrecht se argumente in *Productions of presence: what meaning cannot convey* (2004) verwoord

kan word. Lloyd Kramer (2009) se kritiese beskouing van die "*presence effects*" wat Gumbrecht voorstaan, kan as ideale benadering funksioneer wat Robins se hunkering na 'n emotiewe diskoers beklemtoon. *Presence effects* verwys na 'n sinuïglike sensitiwiteit waarmee die subjek sy/haar omgewing ervaar. Dit staan as direkte reaksie teen 'n betekenis-baseerde, hermeneutiese paradigma wat as onderliggende dryfkrag, analitiese metodes in die breër raamwerk van die Sosiale Wetenskappe (*Humanities*) kenmerk (Kramer 2009:36). Gumbrecht reageer dus op 'n Kartesiaanse tweespalt (*dichotomy*) wat 'n definitiewe skeiding tussen die geobserveerde objek en subjek as observeerder aanvoer (2009:86). 'n Klem op die *betekenis* van objekte oortref enige aandag aan hul materiële voorkoms of teenwoordigheid en ignoreer, volgens Gumbrecht, 'n onontginde area van deurelde ervarings (*experiential encounters*) (2009:86).

Die implikasie van Gumbrecht se argument lei noodgedwonge tot 'n vergelyking met soortgelyke ideologieë wat tydens die laat 18<sup>de</sup> eeu hoogty gevier het. Uitgelig as 'n neo-Romantisistiese herlewing, staan die estetiese ervarings en intens emosionele beleggings (*epiphanies*) waarmee Gumbrecht oënskynlik 'n sinuïglike benadering van visuele kennis propageer, as bewys van 'n soortgelyke idealisme (2009:86). Kramer verduidelik dat Gumbrecht se begeerte vir 'n epistemologiese ontsnapping (*[to] escape from the humdrum knowledge of modern scholarship*), veral as bevestiging van 'n Romantiese uitkyk dien (2009:86).

Die kritiek wat Kramer egter teenoor Gumbrecht se argument uitspreek, berus op die oënskynlik essensialistiese houding wat hy jeens die inherente betekenis van observeerbare fenomene handhaaf. 'n Posing om analitiese vlakke van moderne interpretasie te oorskry en op 'n moeilik verwoordbare kennis (*already there*) te fokus, dui op 'n hunkering na 'n pre-linguistiese begrip van die wêreld (2009:86). Gumbrecht se eie woorde blyk dié aanname te bevestig: *Rather than having to think, always and endlessly, what else there could be, we sometimes seem to connect with a layer in our existence that simply wants the things of the world close to our skin* (Gumbrecht in Kramer 2009:86).

Hierdie benadering wat die wêreld as 'n onuitspreekbare arena van sinuïglike ervarings sien, vorm die kern van wat Gumbrecht as *presence effects* verwoord. 'n Nostalgie na 'n Romantiese naïewiteit wat 'n stereotipiese verwerping van analitiese denke voorstaan, blyk op die oog af Gumbrecht se verklaring wel te wees. 'n Verdere ondersoek na sy

argument blyk egter die teendeel te bewys wanneer hy 'n wederkerige verhouding tussen die simboliese en moeilik-verwoordbare aard van die mens se interaksie met sy/haar materiële wêreld voorstel:

*[Humanists must be pushed] toward a new "relation to the things of the world that would oscillate between presence effects and meanings effects". [H]umanists [should] become more aware of physical stimuli that "appeal to the senses" on levels that can never be adequately explained through "the absolute dominance of meaning-related questions" (Kramer 2009:85).*

Dit is op hierdie stadium dat die klem op 'n meer sintuiglik gebaseerde variasie van observeerbare kennis, volgens my, nie 'n aanduiding van 'n essensialistiese projek tot 'n fundamentele begrip is nie, maar bloot 'n *gaping* in begrip uitwys. Dit is, soos Gumbrecht voorstel, 'n benadering wat kompleksiteit omarm en die subjek noop om hom/haarself aan onvoorspelbare tekens bloot te stel:

*Analytical concepts and the study of meaning remain essential for human thought, [but] it would be important and helpful...[sic.] to have concepts that would allow us to point to what is irreversibly nonconceptual in our lives [...] the Cartesian dimension does not cover (and should not cover) the full complexity of our existence (Gumbrecht in Kramer 2009:94).*

John Berger word soortgelyk aangehaal wanneer hy verklaar dat die verhouding tussen wat ons *sien* en wat ons *weet* nooit ten volle opgelos sal wees nie (Wells 2000:27).

## **Die emotiewe waarde van blinde observering**

Dit is vanuit hierdie twyfel in die epistemologiese aard van die fotobeeld dat Kevin Robins (1995) ondersoek instel na alternatiewe houdings wat die fotobeeld se verwantskap met "haar" referensiële omgewing betref. Sy fokus word, nes Gumbrecht, veral op die sintuiglike, maar ook emotiewe begrip van die fotobeeld gerig. *It is about our capacity*, verklaar hy, *to be moved by what we see in images* (1995:39). Roland Barthes se ontologiese herooring wat die aard van die fotobeeld betref, sluit hierby aan wanneer hy vra: *(W)hat does my body know of Photography* (Barthes in Robins 1995:39).

Die mate waarop kognitiewe denke deur die sintuiglike geaksentueer word (1995:39), herinner aan senu-mimesis en *Einfühlung* wat reeds in hoofstuk 2 aan die hand van Botha se *Amendment 10: the case of the nyctologic missionary* (fig 3), bevestig is. Dit is

egter die klem wat Robins op Barthes se herevaluering van die sintuiglike as kardinale byspeler van fotografiese diskoerse plaas, wat in my huidige bespreking gepas is. Barthes verbind 'n ervaring van die fotobeeld met 'n epistemologiese begrip daarvan en transformeer gevolglik die diskoers rondom die fotobeeld vanaf 'n kwelpunt tot 'n wond (*not as a question, but as a wound*) (Robins 1995:39). Barthes se herooring van die diskursiewe raamwerk en voorstellingsfunksie waarvolgens die fotobeeld konvensioneel oorweeg word, illustreer (bykans as Kartesiaanse parodie) die onafskeidbare konneksie tussen twee onwaarskynlike bondgenote. Emotiewe sensasies wat die toeskouer immer ten opsigte van sy/haar wêreld oriënteer, word tesame met weldeurdagte vertolkings van die fotobeeld in 'n enkele stelling saamgesnoer: *I see, I feel, hence I notice, I observe, and I think* (Barthes in Robins 1995:39). 'n Begrip wat die voorstellingsfunksie van die foto betref, kan gevolglik nie in isolasie van meegaande sensasies bepaal word nie (1995:39).

John Berger (in Wells 2000) se stelling dat die verhouding tussen wat ons sien en wat ons weet nooit opgelos kan word nie (Wells 2000:27), word verder deur hom belig wanneer hy voorstel dat alternatiewe metodes van betekenismaking duskant die vertroude roete van rasonale denke ondersoek moet word (Robins 1995:39). Hierdie benadering lê gevolglik besonder klem op die ietwat niksseggende aard van blote voorkoms (*appearances*) (1995:39). Dit is 'n houding wat die positivistiese skakel tussen die geobserveerde objek en interpretasie daarvan oorskry en vroeër reeds deur Sontag (1990:96) se kritiese herooring van die rol wat interpretasie as diskursiewe dissekterlem van die visuele teks speel, verwoord is. Lien Botha se eie diskursiewe benadering teenoor die visuele teks (fotobeeld) as patina van 'n deurleefde ervaring, blyk 'n woordelikse eggo van Berger en Barthes se vertroue in die sigbare teenwoordigheid en sintuiglike tasbaarheid van ervaring te wees: "[G]esprekke en wandeling [word] met [Botha] onvermydelik 'n studie in die uitruil van sintuie – proe met jou vel, hoor met jou oë, voel met jou ore die verwagting in die stilte op 'n eiland soos dié [Sylt, Duitsland]" (Truter 2010:8). Die misleidende swye wat 'n gefokusde aandag op slegs die voorkoms (*appearances*) van die foto uitstraal, herberg egter die veelvlakkige, sintuiglike, "beleggings" wat bewustelik en onbewustelik die foto meemaak. Berger beskryf dit as 'n orakelagtige ervaring wat ooglopende kodes van die fotobeeld oortref en die toeskouer as individuele subjek van sy/haar omgewing sien:

*Like oracles they go beyond, they insinuate further than the discrete phenomena they present, and yet their insinuations are rarely sufficient to make any more comprehensive reading indisputable. The precise meaning of an oracular statement depends on the quest or need of the one who listens to it* (Berger in Robins 1995:40).

Hierdie metaforiese vergelyking met die esoteriese boodskap van 'n orakel, gee 'n gepaste beskrywing van die buigbare aard wat 'n sinuïglik-emotiewe benadering tot die foto meemaak. Dit impliseer wat Walter Benjamin as 'n "visuele wete" (*visual knowing*) omskryf (1995:40). MacDougall (2006) beaam soortgelyk die rol van die beeld in die vorming van antropologiese afleidings uit visuele data: *Appearance is knowledge, of a kind. Showing becomes a way of saying the unsayable [...] historians and anthropologists preserve the value of knowledge as meaning but they miss an opportunity to embrace the knowledge of being* (MacDougall 2006:5,6).

## **Die onderbewussyn en kompleksiteit van fotografiese observering**

Die ironie wat ons bespreking tot dusver rondom die sinuïglike benadering van die fotobeeld meemaak, kan gevind word in die wyse waarop dit geensins 'n onkompliseerde hervorming van die foto se diskursiewe funksie meebring nie. Die afwyking van semiotiese konvensies wat die fotobeeld as doolhof van versteekte kodes, vir 'n skynbaar ongekompliseerde fokus op die sinuïglike en materiële voorkoms van die fotobeeld verruil het, het egter 'n onverwagte substratum van diskursiewe kompleksiteite rakende 'n epistemologiese evaluering van die fotobeeld blootgestel. Dit sluit direk aan by my voorafgaande bespreking van die immer teenwoordige aard van die *Lacanian gaze* en die impak van 'n meegaande konsep, *the Real*, op die toeskouer se optiese outoriteit ten opsigte van sy/haar interpretasie en verhouding met die fotobeeld.

Benjamin herskep die diskursiewe formaat van die interpretasieproses deur die foto as herberg van die toeskouer se onderbewussyn te sien. Sy stelling dat die foto die behoeftes van die toeskouer aanspreek, is 'n aanduiding dat 'n psigoanalitiese raamwerk ter sprake is: *[I]t is another nature that speaks to the camera than to the eye: other in the sense that a space informed by human consciousness gives way to a space informed by the unconscious* (Robins 1995:40).

Benjamin (in Robins 1995) ondersoek die toeskouer se interpretasie-projek ten opsigte van die fotobeeld en vind in die noukeurige observasie waarmee die beeld deursoek



word, 'n onderliggende begeerte om 'n pre-linguistiese fragment van ervaring (*the Real*) daarin te vind. Hierdie gewaarwording dui, volgens Robins, op die tweeledige verhouding wat die subjek ten opsigte van kennis en begrip koester. Kennis word dus as 'n onerkende samewerking tussen die bewussyn en onderbewuste gesien, met die gevolg dat dit nodig is om die ewigdurende konflik jeens die epistemologiese aard van die fotobeeld in hierdie lig te heroorweeg. Thomas Ogden (in Robins 1995) beskryf die verhouding tussen die bewussyn en onderbewussyn as 'n begeerte om gevoelens, gedagtes en 'n sin van die verenigde self (*to be*) op 'n berekende manier oor te dra, maar gelyktydig 'n smagting vir die ontkenning van dié einste konstruk te koester (Ogden in Robins 1995:40).

Dit impliseer, volgens Robins, 'n toestand waarin visuele ervaring en begrip (*visual cognition*) immer in 'n gesplete staat voortbestaan en die basis van ons ambivalente verwantskap met visuele kennis uitmaak:

*These various and different meditations on the nature of photography all serve the present argument in so far as they contradict any idea of purely rational seeing and knowing. In their distinctive ways, they aim to show us how vision also serves psychic and bodily demands, and how much it is also needed in the cause of sublimation and imaginative transformation* (Robins 1995:41).

Dié psigoanalitiese raamwerk wat die subjek se vertroue in 'n inherente visuele kennis van die beeld verwoord, kan ook in MacDougall (2006) se beskrywing van die verhouding tussen die toeskouer en beeld gevind word. Lien Botha se werk dien as verdere visuele bevestiging van sy oogpunt wat die ongemak van weifellose observasie betref. Sy stelling, *thinking keeps interfering with the process of looking* (MacDougall 2006:8) propageer nie die verwerping van kognitiewe denke nie, maar impliseer 'n ietwat twyfelagtige houding aan die kant van die toeskouer wat meer volledig binne die raamwerk van psigoanalise ondersoek kan word. Die verdwaasde ongemak waarmee die toeskouer dus voor Botha se obsessiewe fokus op 'n uitgespoelde plastiekbak van Bettiesbaai (fig 14) gelaat word, is 'n simptoom van wat MacDougall as 'n onbewuste vrees vir observasie verwoord:

*[We have a] fear of giving ourselves unconditionally to what we see. It seems to me that this fear is allied to our fear of abandoning the protection of conceptual thought, which screens us from a world that might otherwise consume our consciousness. For to be fully attentive is to risk giving up something of ourselves* (MacDougall 2006:8).

Hierdie stelling impliseer dus 'n gewaarwording dat 'n roete tot begrip moontlik nie 'n "eindbestemming" het nie. Robins (1995) se stelling, *the desire to see coexists with the fear of seeing*, word deur hom ingespan om aan te dui dat 'n geloof in 'n ongekompliseerde, rasonale weergawe van sig en kennis nie haalbaar is nie. Sig sal immer in die diens van psigiese en liggaamlike eise funksioneer. (Robins 1995:41). 'n Verwerping van die fotobeeld se empiriese nalatenskap is soos reeds in hierdie hoofstuk beklemtoon, nie 'n gewenste roete van aksie ten opsigte van 'n diskursiewe herooring van die fotobeeld se voorstellingsfunksie nie. Robins beskryf dit met snydende akkuraatheid wanneer hy verklaar: *the emancipation of the image from its empirical limitations [...] is, in fact, the programme of rationalization masquerading in the drag of postmodernism* (1995:42).

### **Die fotobeeld as spieël van innerlike/outerlike realiteite**

Die dialektiese aard van die uiteenlopende diskoerse wat die fotobeeld se voorstellingsfunksie meemaak, is tot dusver geïllustreer. Dit was hoofsaaklik daarop gerig om as buigsame benadering die multivlakkige aard van fotografiese diskoerse in ag te neem. Robins beskryf dié "syroete" meer spesifiek as 'n gesprek wat wederkerige verhoudings tussen innerlike en outerlike "realiteite" bevestig (1995:42). Gevolglik word 'n area van ondersoek blootgestel wat 'n funksie van die fotobeeld duskant die gekompartementeerde raamwerk van rasonale gebruike plaas (1995:42).

In die voorafgaande hoofstukke is my bespreking van die fotobeeld deurgaans deur 'n gewaarwording van 'n diskursiewe "res"/oorskot vergesel wat konvensionele houdings jeens die foto as mimetiese realiteitskopie en kodeerde boodskap oorskry. Robins bevestig dié wete wanneer hy verklaar: *The logic of rational mastery is always defeated by what still remains 'outside'* (1995:43). Die benadering wat dus deur Robins voorgestel word, funksioneer in 'n "teen-teleologiese" grein waarvolgens die potensiaal van voorheen ontkende of onderdrukte houdings jeens die diskursiewe benadering van die fotobeeld na vore tree (1995:43). Die ooreenkoms wat dié alternatiewe diskoerse met die Romantisisme toon, is ooglopend in die wyse waarop gefokusde aandag aan dit wat buite rasonale begrip bestaan, ondersoek word.

Dit is egter die meegaande klem wat dié ideologie en era op die potensiaal van verbeelding, kreatiwiteit en herooring van die subjek se verifieerbare realiteit plaas,

wat my ondersoek na 'n diskursiewe alternatief vir die fotobeeld bevestig (1995:43). Timo Smuts (2004) is dit eens wanneer hy die grense van interpretasie rondom die visuele beeld soos volg verwoord: "[D]ie perke van my woordeskat, is nie gelyk aan die perke van my visuele begrip nie" (2004:55). Hy is van mening dat die toeskouer se observasie en die kunstenaar se produsering van die beeld in 'n kreatiewe houding gesetel moet wees wat "'n verspreide (verstrooide?) soort aandag [vereis] – teenstrydig met ... normale, logiese denkgewoontes" (2004:55). Dit kan moontlik aansluiting by die oortuiging van die Griekse filosoof, Cornelius Castoriadis (in Robins 1995) vind wanneer hy verklaar: *What makes us human [...] is not rationality, but 'the continuous, uncontrolled and uncontrollable surge of our creative radical imagination in and through the flux of representation, affects and desire'* (Castoriadis in Robins 1995:43,44).

Hierdie voorstelling van 'n radikale verbeelding wat die mens aandryf, impliseer die diskursiewe kanaal wat 'n weg van kommunikasie tussen die genoemde innerlike en uiterlike weergawes van "realiteit" betref. Dit dryf die observerende subjek (hetsy toeskouer of kunstenaar) daartoe om 'n heroerweegde weergawe van die wêreld voor oë te hou (1995:44). Die diskursiewe raamwerk wat dus 'n gewaarwording van dié gesplete, maar integrale vertolking van die realiteit deur middel van die fotobeeld, herken en voorstaan, word soos volg deur Robins verwoord: *Visual perception would be linked to 'a discovery and articulation of the opening to the world that is constitutive of the human condition'. How we look at the world relates to our disposition towards the world* (1995:44).

'n Alternatiewe benadering tot die diskursiewe funksie van die fotobeeld dui op die *subjek* se verhouding daarmee, wat die studie van 'n fotografiese diskoers as 'n psigologiese ontginning van die subjek self openbaar (1995:44). 'n Onwaarskynlike vermoë om, ten spyte van "haar" mimetiese aard, heeltyd 'n "filter" van vervreemding tussen die toeskouer en sogenaamde "realiteit" te bewerkstelling, beklemtoon die oortuiging van dié hoofstuk dat konvensies wat fotografie se diskursiewe en ontologiese aard afbaken, ernstige heroerweging kort. Liz Wells (2000) kan dus tereg verklaar dat die diskursiewe omwenteling wat die fotobeeld deurgaans uit rotsvaste fundamente van begrip verwyder, simptome van 'n kwynende Kartesiaanse droom is. 'n Vaste vertroue in objektiewe kennis wat die subjek as betroubare kern en observeerder van 'n

verifieerbare realiteit uitlig, spreek van essensiële denke (*a disembodied mind*) (Wells 2000:312). Die fokus wat hierdie hoofstuk voorstel, is op 'n kritiese vertolking van die fotobeeld gerig wat deur 'n klem op die sintuiglike, moontlik 'n minder betroubare, maar multivlakkige vertolking van "realiteit" deur middel van die fotobeeld bevestig.

Dit is deur hierdie besef dat 'n ontologiese onderskeid tussen verbeelding en realiteit besonder broos is (2000:312) en die fotobeeld as visuele plasenta tussen die subjek se interne leefwêreld en materiële manifestasie daarvan bestaan, dat 'n afwyking na 'n meer "kognitiewe korpus" (*embodied mind*) voorgestel word.

Dit is in hierdie opsig dat Robins (1995) se kritiek jeens die rasionalisering van die fotobeeld aan die hand van visuele konvensies ten slotte herroep kan word. Die oortuiging van hierdie hoofstuk stem ooreen met sy mening wat die diskursiewe benadering van die fotobeeld as 'n raamwerk vir sentiment en emosie betref. Op 'n soortgelyke wyse as wat hy Barthes se bekende anekdote dat 'n foto op sy duidelikste aanskou word wanneer dit met geslote oë herroep word, aanhaal (Robins 1995:44), sluit my eie navorsing by dié oortuiging aan wat 'n multivlakkige variasie van visuele begrip propageer.

Die rasionalisering van die beeld aan die hand van visuele konvensies sluit, volgens Robins, juis dié ervarings uit wat as moeilik verwoordbare en fluktuierende kern van die subjek se lewe figureer. Dit is dus nodig om die foto as 'n "teenwoordigheid" te sien, wat die subjek se ervarings van "liefde, ang en droefheid" [eie vertaling, (1995:38)] as visuele brandwag meemaak.

## **Opsomming**

Deur die verloop van hoofstuk 4 se bespreking aangaande die diskursiewe raamwerke wat die fotobeeld konvensioneel bepaal, is sekere kognitiewe gapings blootgestel wat die waterdigte aard van fotografiese mimesis bevraagteken. Uit die staanspoor is dit duidelik gestel dat die ontkenning van diskursiewe konvensies nooit tot uitvoer gebring kan word nie (en dat so 'n poging selfs ongewens sou wees). Dit was egter die doelstelling van hierdie hoofstuk om diskursiewe beskouings van fotografiese "kennis" te verbreed deur 'n "sintuiglike" variasie van begrip by te haal.

Die fotobeeld se paradoksale posisie as beide getroue realiteitskopie, sowel as estetiese konstruk, is as ingangspunt gebruik waarvandaan fotografie se epistemologiese karaktertrekke ondersoek is. Dit was noodsaaklik om juis die konvensies wat die fotobeeld binne diskursiewe raamwerke bepaal, van nader te bekyk. Lizz Wells (2000) se oorsig rakende die implikasies wat, "teorie" as vormer van fotografiese betekenis inhou, het 'n nugter blik op die "groepsbelange" en verskuilde agendas duskant die "neutrale aard" van die foto blootgelê. Gevolglik is die rol van die outeur/kyker as kardinale aspek in die heroorweging van die fotobeeld as deursigtige, visuele teks binne teoretiese diskoerse blootgelê. In ooreenstemming hiermee is die onderliggende Kartesiaanse ideologie wat die fotobeeld as betroubare realiteitskopie (*recording tool*) bevestig, as beperkende invloed op 'n beskouing van die sogenaamde "realiteit" erken. Die mite van fotografiese waarheid, wat as gevolg hiervan ontstaan het, is vervolgens aan die hand van Susan Sontag (1990) se artikel, *Against Interpretation*, bespreek.

Volgens haar argument het Plato se formulering van die konsep, mimesis, 'n tweespalt in die waardering van die kunsobjek tot gevolg gehad. Nie net is 'n dialektiese tradisie van diskursiewe analise gebore nie, maar is die gevolglike skeiding tussen "inhoud" en "vorm" die impetus wat tot "interpretasie" gelei het. Hierdie toedrag van sake het dus die waarde van die kunsbeeld aan "haar" betekenis/inhoud gemeet, met die gevolg dat 'n sintuiglike en voetstoots waardering van die objek agterweë gelaat word. Die inherente boodskap van spesifiek die fotobeeld, is egter deur Barthes weerlê. Sy verklaring dat die foto se betekenis *arbitrê* is, en dat dit as *message without a code* (Barthes in Wells 2000:30) funksioneer, impliseer 'n hernude houding wat die Plato-Kartesiaanse ideaal bevraagteken. Sontag se beskouing van interpretasie, as 'n proses wat slegs 'n "makgemaakte" weergawe van die kunsbeeld blootstel, vind soortgelyk by Kevin Robins (1995) se bespreking van die fotobeeld aansluiting. Hy verklaar dat interpretasie altyd die saad vir sy eie ondergang bevat, naamlik dat daar heeltyd diskursiewe reste (*that which remains outside*) (Robins 1995:43) as teenvoeter vir volledige begrip bestaan.

Dit is op hierdie stadium dat 'n wederkerige verhouding tussen die simboliese en moeilik verwoordbare aard van die subjek se interaksie met sy/haar omgewing ondersoek is. Gumbrecht se verwysing na *presence effects* en Robins se verwysing na blote voorkoms (*appearance*) is betrek om, ten spyte van neo-Romantisistiese neigings,

'n onwaarskynlike samewerking tussen twee diskursiewe opponente voor te stel. Gumbrecht se verklaring dat die subjek deurentyd 'n hunkering koester om die materiële aard van sy/haar omgewing te ervaar (Kramer 2009:86), is verbreed om ook 'n analitiese vertolking van dié belewenis voor te stel. Soos Barthes dit verwoord: *I see, I feel, hence I notice, I observe, and I think* (Barthes in Robins 1995:39).

Hierdie fokus op die multivlakkige aard van ervaring as kognitiewe én emotiewe proses, is uiteindelik by die raamwerk van psigoanalise betrek. Daar is tot die gevolg gekom dat, alhoewel die foto, soos Barthes verklaar het, geen versteekte kodes herberg nie, die toeskouer nie van dieselfde eienskap vrygespreek kan word nie. Die doolhof van teenstrydige begeertes wat die onderbewussyn van die toeskouer sonder sy/haar medewete vergesel, is gevolglik as kernspeler in die heroorweging van 'n fotografiese diskoers verwoord. MacDougall (2006) omskryf die tweeledige verhouding wat die subjek jeens begrip koester as 'n toestand wat 'n konvensionele vertrouwe in rasonale sig teëgaan. Die alternatiewe benadering tot die mimetiese kopie wat die fotobeeld weergee, impliseer 'n onderliggende vrees aan die kant van die toeskouer om hom/haarself onvoorwaardelik aan dit wat aanskou word, oor te gee. Sontag se aanhaling dien as bevestiging hiervan wanneer sy verklaar: *"Interpretation makes art maneagable, comfortable"* (1990:99).

Dit is op hierdie stadium dat 'n sirkelroete voltooi is sedert Barthes se inleidende aanhaling van my studie wat verklaar dat die fotobeeld 'n gesplete funksie as "getemperde" weergawe duskant 'n onderdrukte "waansinnigheid" moet vervul. Dit lui soos volg: *"Society is concerned to tame the Photograph, to temper the madness which keeps threatening to explode in the face of whoever looks at it"* (Barthes in Freedberg 1989:430). Hierdie eensydige vertolking van die fotobeeld, as draer van 'n inherente betekenis, is sprekend van 'n Kartesiaanse-idealisme waarvolgens die invloed van die subjek se onderbewuste ontken, maar nie verwyder kan word. In die slotparagrafe van hoofstuk 4 is die teenwoordigheid van interne en eksterne "realiteite" as ideale benadering tot die fotobeeld as emotiewe manifestasie binne 'n onmiskenbaar simboliese omgewing beskryf. Hierdie houding impliseer 'n weergawe van realiteit wat aandui dat begrip geen eindbestemming hoef voor te hou nie, en wél skynbaar onverwante verwysings na *"the things that really matter to us (love, fear, grief ...)"* (Robins 1995:38) as konstruktiewe alternatief kan insluit.

# Naskrif:

## 'n kort oorsig van my studie en verwysing na verdere roetes van ondersoek

---

Ek sou graag my geskrif wou afsluit met 'n kort oorsig rakende die kernaflleidings en verdere areas van ondersoek wat my studie aktiveer. Tot dusver is gepoog om 'n versteekte potensiaal van die fotobeeld te ontgin wat konvensionele, mimeties-gedrewe voorstellingsfunksies van fotografie bevraagteken. 'n Psigoanalitiese grondslag is as onderliggende dryfveer van dié alternatiewe benadering gebruik, met die gevolg dat die verhouding tussen die toeskouer en die fotobeeld as kernpunt uitgelig is. 'n Retrospektiewe oorsig van my argumente deur die verloop van hierdie studie sal vervolgens bygehaal word om, eerder as blote herhalings, 'n skakelpatroon tussen die fokuspunte van elke hoofstuk te beklemtoon.

In die **eerste hoofstuk** is fotografie, as deel van 'n breër besprekingsveld rondom die funksie van die kunsbeeld, as komplekse rolspeler binne visuele kultuur bespreek. Die werk van Lien Botha, *Amendment* (2006), is betrek as die visuele manifestasie van my argument deur die onkonvensionele wyse waarop haar foto's as moeilik deurdringbare, visuele tekste funksioneer. Die teenstrydige funksies en ontologiese omskrywings wat die fotobeeld vanuit hierdie raamwerk bepaal, word in W.J.T. Mitchell (2005) se ontleding van fotografie as beide "realistiese" en geïdealiseerde skepping uitgelig. Die konvensiegedrewe aard van die foto is in hierdie opsig bevestig, maar deur my ondersoek verdiep om "haar" vermoë om as klankbord vir die toeskouer se respons te figureer, van nader te beskou. Dit is juis in hierdie opsig dat Nelson Goodman (1984) se geloof in die gelyke grondslag wat 'n emotiewe benadering met die kognitiewe analise van die beeld moet deel, as gepaste inleiding tot die konsep van *Einfühlung* erken is.

Die mate waartoe die fotobeeld, volgens die laasgenoemde benadering, die toeskouer as katalisator in "haar" voorstellingsfunksie aandui, vernou die afstand tussen beide "entiteite" tot 'n besonder intieme vlak, deur 'n assimilasië van die kyker deur die beeld voor te stel.

In dieselfde trant, is Lacan se konsep van *The Real* as belangrike tema in die heroorweging van die fotobeeld se eksklusiewe posisie binne 'n simboliese raamwerk ondersoek. Die klem wat Barthes se bespreking van die *Wintergarden*-foto van sy moeder op 'n vergange realiteit en afwesige referent plaas, is 'n aspek wat by alle fotobeeelde spook en op treffende wyse deur die *Lacanian Real* gekontekstualiseer kan word. Die mate waartoe hierdie benadering (sowel as die konsep van *Einfühlung*) deurgaans 'n gaping in begrip as ideale vertrekpunt tot die fotobeeld uitlig, het as gepaste skakel met hoofstuk 2 se kritiese oorsig rakende die toeskouer se outonome posisie as betekenismakende agent beklemtoon.

In **hoofstuk twee** is die voorstellingsfunksie van die fotobeeld verder bevraagteken, deur "haar" onwaarskynlike vermoë om na die toeskouer "terug te staar", te ondersoek (Elkins 1996; Mitchell 2005). Hierdie benadering verbreed hoofstuk een se argument (wat 'n emotiewe landskap tussen die toeskouer en fotobeeld daarstel) om die kompleksiteit van sig as fisiologiese en psigiese realiteit te ontbloot. In hierdie opsig is die Freudiaanse konsep van die fetisj betrek om die paradoksale posisie van die fotografiese referent as beide teenwoordig en afwesig, te bevestig (Metz 1984; Wollen 1984). Hierdie term, wat 'n sterk koalisie met Lacan se vertolking van die *gaze* vorm, beskou die fotobeeld as heimlike draer van die toeskouer se onbewuste begeertes. Gevolglik word sig as 'n wederkerige proses gesien wat geensins deur die rasonale wil van die toeskouer beheer kan word nie.

Dit is in hierdie opsig dat my ondersoek na 'n alternatiewe voorstellingsfunksie van die fotobeeld, konvensionele houdings rakende die "agentskap" van die foto en die toeskouer in die betekenismaking-proses heroorweeg. My argument word deur Paul de Man (in Steiner 2007) se vertolking van die dinamiese sublieme bevestig rakende die dinamiek tussen begrip en onbegrip wat die foto en "haar" meegaande titel deel. Hierdie aspek word as praktiese voorbeeld betrek waarvolgens die "denkende vermoë" van die fotobeeld erken kan word. Botha se beelde in *Parrot Jungle* (2009) bevestig op visuele wyse die onseker boodskap waarmee die toeskouer gekonfronteer word wanneer 'n "geloof" in die foto se pikturale bewussyn erken word.

Dit is in hierdie opsig dat die agentskap van die fotobeeld nie net tot die subjek se intieme leefwêreld relevant is nie, maar ook ten opsigte van sy/haar eksterne ervarings. My fokus in **hoofstuk drie** was vervolgens daarop gerig om die "alledaagse" as



teoretiese konsep te betrek waarvolgens diskursiewe raamwerke wat die fotobeeld konvensioneel bepaal, van nuuts af oorweeg word. Hierdie term is as multivlakkige konsep betrek wat 'n waardevolle bydrae tot gesprekke rondom die fotobeeld se verwantskap met realiteit lewer. Op 'n soortgelyke wyse as wat "realiteit" in hoofstuk twee as problematiese konstruk vanuit 'n psigoanalitiese oogpunt beskou word, word die alledaagse ewe veel as herberg van versteekte stellings en gapings in begrip gesien. Henri Lefebvre (Highmore 2002b:3) se verklaring dat die alledaagse juis uit die oorblyfsels bestaan wat sistematiese analyses nie kon verwerk nie, dien as bevestiging van die term se veelvlakkige karakter.

Vervolgens lei John Dewey (2005) se ondersoek na die onlosmaaklike band wat die kunsbeeld met die alledaagse deel tot 'n beskouing van die rol wat "estetiese ervaring" as praktiese en diskursiewe skakel tussen die twee terme speel. Dit lei na 'n vertolking van die alledaagse as kulturele konstruk waarvolgens sintuiglike ervaring as estetiese katalisator van die fotobeeld herken word. Lien Botha se fokus op onbenullige en bykans niksseggende onderwerpskeuses in *Parrot Jungle* (2009) visualiseer juis hierdie gewaarwording. Dit is, volgens Dewey, immers die "blinde", niksseggende objekte van die alledaagse wat as voorvereiste én bispeler in estetiese voorstellings funksioneer.

Dit is vanuit hierdie oogpunt dat die anti-teatrale (Fried 2009) as dinamiese tussenganger van die fotobeeld en "haar" betroubare referent beskou kan word. Die wyse waarop Botha se werk 'n ontnugterende blik op 'n gevestigde, roetine-gedrewe "realiteit" bied, is juis 'n kenmerkende eienskap van die anti-teatrale. Met 'n erkenning van die fiktiewe raamwerk wat estetiese vertolkings (hetsy fotobeeld of teaterstuk) oriënteer, word die toeskouer aan 'n weergawe van die "realiteit" blootgestel wat andersins nie moontlik sou wees nie.

Daar is deur die verloop van die voorafgaande drie hoofstukke op alternatiewe benaderings tot die fotobeeld as visuele konstruk gefokus. Herhaaldelik is daar tot die gevolg gekom dat fotografie (en die beeld oor die algemeen) konvensioneel aan 'n Kartesiaanse wêreldbeskouing onderworpe is, met die gevolg dat 'n heeltidse wanklank in visuele begrip aan die hand van konsepte soos die *gaze*, anti-teatrale, *Einfühlung* en *The Real*, blootgelê is. Dit is, volgens my, noodsaaklik om ook 'n ondersoek te rig op die diskursiewe paradigma wat konvensioneel 'n "ontologie" van die fotobeeld veronderstel. Tot dusver is die teenstrydige kwaliteit wat die fotobeeld (onder andere)

beide as 'n teken van mimesis, sowel as estetiese konstruksie verwoord, bygehaal om die visuele kompleksiteit van die medium te bevestig.

Ek wou my ondersoek na die diskursiewe raamwerk waarin die fotobeeld noodgedwonge geposisioneer is in **hoofstuk vier** verbreed om op 'n vertolking van "kennis" dusdanig "rasionaliteit en die vasstelbare resultaat" (Smuts 2004:62) te fokus. 'n Kritiese beskouing van die rol van interpretasie met betrekking tot die fotobeeld betref, is gedeeltelik aan die hand van Susan Sontag (1990) en Kevin Robins (1995) se oortuigings in hierdie opsig bespreek. Die emotiewe klem wat egter op die epistemologiese aard van die foto gelê kan word, word tereg deur Barthes verwoord wanneer hy vra: "*What does my body know of Photography?*" (Barthes in Robins 1995:39). Hierdie houding impliseer 'n sinuïglike benadering van die onwaarskynlike verwantskap tussen die sigbare teenwoordigheid en kognitiewe begrip van die foto erken. Walter Benjamin (in Robins 1995:40) beskryf dit as 'n "visuele wete". Dié tweeledige benadering se begrip, gaan nie net 'n geloof in rasionele sig teë nie, maar ontbloot die toeskouer, in plaas van die beeld, as draer van versteekte kodes. Dit is MacDougall (2006) se oortuiging dat die subjek se vrees om hom/haarself onvoorwaardelik aan dit wat hy/sy sien oor te gee, in die pad staan van die potensiaal waarvoor die fotobeeld beskik om 'n heroerweegde weergawe van "realiteit" bloot te lê.

Met die afloop van my bespreking in die vier hoofstukke wat my studie uitmaak, is daar sekere konsepte wat as bakens vir verdere studie uitgelig kan word. Ten eerste funksioneer Walter Benjamin se klassieke bespreking rakende die *aura* van 'n objek as ideale bondgenoot wat my ondersoek na die pikturele bewussyn van die fotobeeld, sowel as die konsep van *Einfühlung* betref. Sy omskrywing van die term in *The work of art in the age of its technological reproducibility* word oor die algemeen gesien as 'n hunkering na 'n suiwer oorsprong wat deur die meganiese kopie, as siellose dubbelganger, ondermyn word. Carolin Duttlinger (2008) se ondersoek na Benjamin se gebruik van die term bewys egter 'n diskursiewe agterstraat waarvan hoofstroomvertolkings van sy teorie nie altyd bewus is nie. Haar ondersoek word uit sy latere artikel, *A little history of photography*, afgelei, waarvolgens Benjamin 'n ambivalente houding seens die *aura* se verwantskap met die gereproduseerde fotobeeld voorstel (Duttlinger 2008:84). Sy omskrywing van die term word deur 'n meer intieme

posisie tussen die toeskouer en beeld gekenmerk, wat 'n wederkerige herkenning van die self in die ander bevestig. Benjamin verwoord die proses soos volg:

*[The aura] is not necessarily that which is present in the work. A tree or a bush, which are invested, are not made by human hands. There must therefore be something human in things that is not put in them by work [...] to perceive the aura of an object we look at means to invest it with the ability to look at us in return (Benjamin in Gebauer 1995:279).*

Dié oortuiging wat die *aura* meemaak, veronderstel 'n simbiotiese verhouding tussen die subjek en sy/haar omliggende wêreld of reproduseerde kopie daarvan, wat beide "entiteite" met 'n kapasiteit vir kommunikasie met sy/haar geobserveerde "ander" laat (1995:279). Gebauer verklaar: "*Auratic experience leads to unmediated communication, made possible by the similarity between human being and the world constituted in language, phenomena and individuals who open themselves to them*" (1995:279). Dit is dus hierdie weergawe van kommunikasie tussen beeld en subjek wat volgens Gebauer (1995:279) 'n *auratic* ervaring blootstel wat op 'n fisies-sintuiglike, pre-linguistiese en "voorgeboortelike" bewussyn geskoei is. Die onderskeid wat konvensioneel tussen die subjek en objek getref word, word hipoteties uitgestel (1995:279). Dit is 'n proses wat veel met Lacan se konsep van *The Real* gemeen het. Duttlinger verklaar dat die emotiewe substratum tot die vertolking van die *aura* 'n meer buigbare weergawe van die term uitlig deur dit as gebonde tot die observasie en respons van die toeskouer te verbind (2008:91).

Die wyse waarop Duttlinger se heroerweegde vertolking van die *aura* die term duskant historiese kwessies aangaande die rol van meganiese reproduksie plaas en as "bindingsmiddel" van die subjek en fotobeeld posisioneer, lei daartoe dat Rosalind Krauss se omskrywing van die "optiese pols", as diskursiewe duiwelsadvokaat betrek kan word. Indien die fotobeeld aan die hand van sy *aura* 'n bykans pre-linguistiese verhouding met die ontvanklike toeskouer kan opwek ('n vertolking wat Lacan se konsep van *The Real* impliseer, maar immer ontken), is dit nodig om dié herskepte voorstellingsfunksie van die beeld in kritiese oënskou te neem. Duttlinger (2008:90) verwys heeltyds na Benjamin se *obsessie* met 'n kinderfoto van Kafka as jong seun, wat as visuele grondslag vir sy ondersoek na die *aura* se betowerende invloed op die toeskouer funksioneer.

Die gevolgtrekking kan dus gemaak word dat 'n kernpunt in Benjamin se "alternatiewe" houding jeens die *aura*, op 'n vertroue in die direkte mediëring van sig tussen die uitgebeelde foto en die toeskouer se deurtastende blik, geskoei is.

Dit is in hierdie opsig dat Rosalind Krauss se kritiese beskouing van sig, as lojale draer van modernistiese ideale, as problematiese raamwerk vir die optiese skakel wat die *aura* tussen die toeskouer en fotobeeld verwek, bygehaal kan word. In haar artikel, *The im/pulse to see* (1988), verwys sy na die modernistiese ambisie om sig as outonome en betroubare eienskap van die visuele kunste uit te wys. Dit is egter 'n vertolking van sig wat die observeerder as bykans bo-menslike entiteit uitlig, met 'n vermoë om die wêreld met 'n abstrakte en verhoogde visualiteit te aanskou (1988:52): "*Vision had, as it were, been pared away into a dazzle of pure instantaneity, into an abstract condition with no before and no after*" (1988:52).

Dit is in hierdie opsig dat Krauss, 'n verhewe vertroue in optiese sig bevraagteken deur die teenwoordigheid van 'n optiese pols (*beat*) te ondersoek. Haar beskrywing reageer teen 'n poging om sig as metafisiese samewerking tussen die ontkenning van die visuele veld (*dematerialization*) en tydlose vakuum waarin die oomblik van waarneming plaasvind, uit te beeld (1988:53).

As metaforiese illustrasie van die dissonansie wat heeltyd met sig geassosieer word, verwys sy na die *zootrope*, 'n optiese toestel wat veral gedurende die vroeë twintigste eeu gewild was. Die effek van die *zootrope* laat 'n reeks gefragmenteerde beelde as een bewegende figuur binne 'n draaiende silinder tot die "lewe" kom (1988:54). Krauss gebruik die formaat van die toestel as praktiese metafoor wat die gesplete posisie van die toeskouer se optiese agentskap betref. Soortgelyk aan die ervaring wat hy/sy ten aanskoue van die "animeerde" objek beleef, verduidelik Krauss dat sig altyd deur 'n soortgelyke gesplete posisie gekenmerk word. Aan die een kant ervaar die toeskouer die illusie van die saamgestelde fragmente as "realiteit". Hierteenoor word die toeskouer ook terselfdertyd aan die binnewerkinge van die optiese masjien herinner, wat slegs vir illusies verantwoordelik is (1988:58).

Krauss verwoord sig dus as 'n ontnugterende ervaring wat die toeskouer deurentyd as buitestander en deelnemer van observasie beklemtoon. Die "pols" dra dus by tot die strukturele komplisering (*dissolution*) van die beeld, waardeur die oog/sig as

onlosmaaklike deel van die liggaam uitgewys word en dus aan 'n temporale (minder betroubare) funksie gekoppel is (1988:58,62). Die psigoanalitiese ondertoon wat deurlopend my studie se bespreking van die fotobeeld meegemaak het, is in hierdie opsig weereens teenwoordig. Krauss verduidelik die wyse waarop die temporale aard van sig 'n ritme/pols van begeerte aandui, soos volg: "*[It is] a desire that makes and loses its object in one and the same gesture*" (1988:62).

Modernistiese houdings jeens sig word deur die "pols" ontwig, aangesien dit 'n besliste geheelbeeld (soos deur *Gestalt*-teorie beklemtoon) as gefragmenteerde, minder "betroubare" voorstelling blootstel (1988:63). Krauss beskryf die kreatiewe potensiaal van die "pols", met treffende verwysing na die *zootrope*, as volg:

*The beating of the zootrope, cranking up to speed, the beating of the gull's wings within the imaginary space, the beating of all those mechanical devices through which the real appears to burst into life from the shards of the inorganic and deathly still, and the particular form of the pleasure connected to that rhythm, became, as I have been claiming, a particular resource for artistic practice* (Krauss 1988:67).

Dit wil dus voorkom asof die modernistiese siening van die kunsbeeld as onlosmaaklike vennoot van 'n abstrakte, gekonsentreerde visualiteit, deur die "pols" bevraagteken word. 'n Besef word beklemtoon dat die beskouing van sig as direkte deurgang tussen die toeskouer en geobserveerde beeld nie vertrou kan word nie. Dit impliseer 'n gewaarwording waar die toeskouer heeltyd sy/haar posisie as beide bewus en onbewus, asook as interne en eksterne observeerder van die beeld, in gedagte moet hou.

Die wyse waarop Krauss se argument oënskynlik die versteekte vertolking van die fotografiese *aura* in Duttlinger se bogenoemde artikel teenwerk, is betrek, nie met 'n oogpunt om 'n verbeterde diskoers rondom die fotografiese beeld te impliseer nie, maar om juis die alom teenwoordige tweespalt as diskursiewe eienskap van die fotobeeld te bevestig. Wat die bogenoemde bespreking juis wil illustreer, is 'n benadering wat die *notorious, epistemological slipperyness* (Melville 2005:104) van fotografie as ideale teelaarde vir 'n konstruktiewe ondersoek na die fotobeeld se voorstellingsfunksie uitlig. Stephen Melville verklaar: "*This tearing of photography between oppositional extremes is precisely what we need to begin to map an expanded field for its practice*" (2005:104). Dit is dus met hierdie oortuiging as diskursiewe grondslag, vanwaar my studie poog om slegs 'n enkele variasie, te midde van vele, rondom die fotobeeld se potensiele funksies bloot te lê. Barthes se eersgenoemde skeiding tussen 'n getemperde

(*tame*) en waansinnige (*mad*) benadering tot die fotobeeld is, volgens Patrick Brantlinger (2001:255), juis afhanklik van die keuses wat die fotograaf en teoretici ten opsigte van hul diskursiewe vertrekpunte maak.

Dit lei vervolgens tot 'n gewaarwording van die verantwoordelikheid wat die subjek as vertolker van die fotobeeld besit. Soos uit my studie afgelei, is die besitreg egter nie altyd in die subjek se hande nie. 'n Ontvanklike houding ten opsigte van onverwagte roetes waarop hy/sy egter sal afkom, is moontlik die enigste versekering wat ten opsigte van 'n fotografiese diskoers gemaak sal word. Soos Barthes ten slotte in *Camera Lucida* verklaar: "*Mad or tame? Photography can be one or the other [...] The choice is mine: to subject its spectacle to the civilized code of perfect illusions, or to confront in it the wakening of intractable reality*" (Barthes 1984:119).

# Bibliografie

---

- Abrams, M. & Harpham, G.** 2009. *A Glossary of literary terms*. Boston: Wadsworth Cengage Learning.
- Arnheim, R.** 1966. *Toward a psychology of art*. Los Angeles: University of California Press.
- Arsic, B.** 2003. *The passive eye: gaze and subjectivity in Berkeley*. Stanford: Stanford University Press.
- Baker, G.** 2005. Photography's expanded field, in *The lure of the object*, geredigeer deur S. Mellville. Williamstown: Sterling and Francine Clark Institute.
- Barasch, M.** 2000. Introduction: an empathy tradition in the theory of art, in *Theories of art, volume 1*, geredigeer deur M. Barasch. New York: Routledge.
- Barthes, R.** 1984. *Camera Lucida: reflections on photography*. New York: Hill and Wang.
- Bazin, A.** 1960. "The ontology of the photographic image". *Film Quarterly*, 13(4):4-9.
- Bennett, J.** 2005. *Emphatic vision: affect, trauma, and contemporary art*. Stanford: Stanford University Press.
- Bolton, R.** (ed.). 1992. *The Contest of meaning: critical histories of photography*. Cambridge & Londen: The MIT Press.
- Brantlinger, P.** 2001. The smiles and tears of representation: a cross-talk essay, in *Haunting Violations: feminist criticism and the crisis of the "real"*, geredigeer deur W. Hesford & W. Kozol. Illinois: The University of Illinois.
- Burgin, V.** (ed.). 1982. *Thinking photography*. London: Macmillan.
- Cooper, D.** (ed.). 1997. *Aesthetics: the classic readings*. Malden: Blackwell Publishing.
- Cooper, D. & Lamarque, P.** (eds.). 1997. *Aesthetics: the classic readings*. Malden: Blackwell Publishing.
- Corin, E.** 2007. Personal travels through otherness, in *The shadow side of fieldwork: exploring the blurred borders between ethnography and life*, geredigeer deur A. McLean & A. Leibing. Malden: Blackwell Publishing.
- Corrigall, M.** 2009. "Botha's insightful technique- *The Sunday Independent*, 22 Maart 2009", *Lien Botha*. [Online]., April].

- Crapanzano, V.** 2009. The Scene: shadowing the real, in *The shadow side of fieldwork: exploring the blurred borders between ethnography and life*, geredigeer deur A. McLean & A. Leibing. Malden: Blackwell Publishing.
- Cutrone, C.** 1998. "Photography as art: art as photography – the ambiguous legacy of Walter benjamin's writing on photography". [Online].  
<http://home.speedsite.com/ccutrone/bejamin.html> [2010, Maart].
- Davis, C.** 2004. *After Poststructuralism: Reading, Stories and theory*. London: Routledge.
- De Bruyn, B.** 2006. "The anthropological criticism of Wolfgang Iser and Hans Belting". *Image & Narrative*. [Online.]. <http://www.imageandnarrative.be/iconoclasm/debruyen.htm> [2010, Maart].
- Dewey, J.** 2005. *Art as experience*. New York: Penguin.
- Dufour, J.** 2005. "Interview with Lien Botha", *Lien Botha*. [Online].  
[http://www.lienbotha.co.za/rev\\_qa.html](http://www.lienbotha.co.za/rev_qa.html) [2010, Junie].
- Duttlinger, C.** 2008. "Imaginary encounters: Walter Benjamin and the aura of photography". *Poetics Today*, 29(1):79-99.
- Elkins, J.** 1996. *The object stares back: on the nature of seeing*. San Diego: Harcourt Publishers.
- Elkins, J.** 1998. *On Pictures and words that fail them*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Elkins, J.** 2007. "Camera Dolorosa". *History of Photography*, 31(1):1-9.
- Felluga, D.** 2003. "Modules on Lacan: On Psychosexual Development", *Introductory Guide to Critical Theory* [Online].  
<http://www.purdue.edu/guidetothetheory/psychoanalysis/lacandvelop.html>. [2010, Junie].
- Fried, M.** 2009. *Why photography matters as art as never before*. New Haven: Yale University Press.
- Friedlander, C.** 2008. "Overlooking the Real in Camera Lucida" [Online].  
[www.sunypress.edu/PDF/61546.pdf](http://www.sunypress.edu/PDF/61546.pdf) [2010, Junie].
- Freedberg, D.** 1989. *The power of images: studies in the history and theory of response*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gade, R.** 2005. *Performative realism: interdisciplinary studies in art and media*. Kopenhagen: Museum Tusculanum Press.
- Gallense, V. & Freedberg, D.** 2007. "Motion, emotion and empathy in esthetic experience". *Trends in cognitive sciences*, 11(5):197-203.



- Gebauer, G. & Wulf C.** 1995. *Mimesis: Culture, Art, Society*. Berkeley: University of California Press.
- Goodman, N.** 1984. *Of mind and other matters*. Harvard: Harvard University Press.
- Grimshaw, A. & Ravetz, A.** (eds.). 2005. *Visualizing anthropology*. Bristol & Portland: New Media Intellect.
- Grindrod, J.** 2006. The space in-between: psychoanalysis and the imaginary realm of art. Tesis soos ingelewer vir die gedeeltelike voldoening vir die graad MA in Visuele Kunste, Universiteit van Stellenbosch: Stellenbosch.
- Highmore, B.** 2002a. *Everyday life and cultural theory: an introduction*. Londen: Routledge.
- Highmore, B.** 2002b. *The everyday life reader*. London: Routledge.
- Holmqvist, K. & Płuciennik, J.** 2002. "A short guide to the theory of the sublime". *Style*, 36(4):718-737.
- Homer, S.** 2005. *Jacques Lacan*. Londen: Routledge.
- Jacobs, I.** 2007. Performing the Self: autobiography, narrative, image and text in self-representations. (Tesis gelewer vir die graad MA in visuele kunste) Universiteit van Stellenbosch.
- Jamal, A.** 2002. Music of Silence: the art of Lien Botha, in *Lien Botha*, geredigeer deur B. Atkinson. Johannesburg: David Krut.
- Jay, B.** Datum onbekend. "From Magic to mimesis", *Bill Jay on photography: essays and articles*. [Online]. <http://www.billjayonphotography.com/writings.html> [2009, Julie].
- Jay, M.** 1993. *Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century french thought*. Berkeley: University of California Press.
- Keilbach, J.** 2009. "Photographs, symbolic images, and the holocaust: on the (im)possibility of depicting historical truth". *History and theory*, 47(5):54-76.
- Klages, M.** 2001. "Jacques Lacan", *University of Colorado.edu*. [Online]. <http://www.colorado.edu/English/courses/ENGL2012Klages/lacan.html> [2010, Junie].
- Koepnick, L.** 2007. *Framing attention: windows on modern German culture*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Kramer, L.** 2009. "Searching for something that is here and there and also gone". *History and Theory*, 48(2):85-97.
- Krauss, R.** 1988. The im/pulse to see, in *Vision and visibility*, geredigeer deur H. Foster. New York: The New Press.

- Krauss, R.** 1977. "Notes on the index: Seventies art in America". *October* 3 (Spring): 68-81.
- Kress, G. & Van Leeuwen, J.** 1996. *Reading images: the grammar of visual design*. Oxon & New York: Routledge.
- Kupfer, J.H.** 1983. *Experience as art: aesthetics in everyday life*. Albany: State University of New York Press.
- La Grange, A.** 2005. *Basic critical theory for photographers*. Oxford: Focal Press.
- Lamprecht, A.** 2006. "Lien Botha at Erdmann Contemporary – Artthrob issue 11", *Lien Botha*. [Online]. [http://www.lienbotha.co.za/rev\\_lamprecht.html](http://www.lienbotha.co.za/rev_lamprecht.html) [2010, April].
- Law-Viljoen, B.** 2009. "The unhistorical history of Lien Botha's Parrot Jungle", *Lien Botha*. [Online]. [http://www.lienbotha.co.za/Parrot\\_Jungle\\_text.shtml](http://www.lienbotha.co.za/Parrot_Jungle_text.shtml) [2010, April].
- Leach, N.** 2000. Mimesis and the dreamworld of photography, in *Intersections: architectural histories and critical theories*, geredigeer deur I. Borden & Rendell, J. Londen: Routledge.
- Lefebvre, H.** 2002. *Critique of everyday life: foundations for a sociology of the everyday*. Londen: Verso.
- Lester, P.M.** 2006. *Visual communication: images with messages*. Belmont: Thomson Wadsworth.
- MacDougall, D.** 2006. *The corporeal image: film, ethnography, and the senses*. Princeton: Princeton University Press.
- Mellville, S.** 2005. *The lure of the object: clark studies in the visual arts*. Williamstown: Sterling and Grancine Clarke Institute.
- Merberg, A.** 1995. *Theories of Mimesis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Metz, C.** 1985. "Photography and fetish". *October*, 34(3):81-90.
- Miller, T.** 1998. Mimesis, Mimicry and Critical Theory in Exile: Walter Benjamin's approach to the college de sociologie, in *Borders, exiles, diasporas*, geredigeer deur E. Barkan and M. Shelton. Stanford: Stanford University Press.
- Mitchell, W.J.T.** 2005. *What do pictures want: the lives and loves of images*. Chicago: University of Chicago Press.
- Morton, S.** 2003. *Gayatri Chakravorty Spivak*. London: Routledge.
- Mosko, M. & Damon, F.** (eds). 2005. *On the order of chaos: social anthropology and the science of chaos*. New York & Oxford: Berghahn Books.

- Mouton, J.** 2001. *How to succeed in your master's and doctoral studies*. Pretoria: Van Schaik.
- Neiva, E.** 1999. Redefining the Image: Mimesis, Convention, and Semiotics. *Communication Theory*, 9(1):75-91.
- Nicholsen, S.** 1999. Adorno, Benjamin and the aura: an aesthetics for photography, in *Adorno, culture and feminism*, geredigeer deur M. O'Neill. Londen: Sage Publications Inc.
- Ohlin, A.** 2002. "Andreas Gursky and the Contemporary Sublime". *Art Journal* 61(4): 22-35.
- O'Toole, S.** 2006. "The big picture - *Sunday Times*, Oktober 2006", *Lien Botha*. [Online].  
[http://www.lienbotha.co.za/rev\\_suntimes.html](http://www.lienbotha.co.za/rev_suntimes.html) [2010, Junie].
- Perloff, M.** 2006. What has occurred only once: Barthes's Winter garden/Boltanski's archives of the dead, in *The photography reader*, geredigeer deur L. Wells. New York: Routledge.
- Phelan, P.** 2006. *Unmarked: the politics of performance*. Londen: Routledge.
- Pink, S.** 2006. *The future of visual anthropology: engaging the senses*. Londen & New York: Routledge.
- Plummer, K.** 2001. *Documents of Life 2: an invitation to a critical humanism*. Londen: Sage Publications.
- Pollock, G.** (ed.). 2006. *Psychoanalysis and the image*. Malden: Blackwell Publishing.
- Posser, J.** 2005. *Light in the dark room: photography and loss*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Potolsky, M.** 2006. *Mimesis*. Oxon: Routledge.
- Price, R.** 2006. "Animal, Magnetism, Theatricality in Ibsen's *The Wild duck*". *New Literary History*, 37(4):797-816.
- Princeton, G.B.** 2004. *Forget Me Not: Photography and Remembrance*. New York: Architectural Press.
- Roberts, J.** 1998. *The art of interruption: realism, photography and the everyday*. Manchester: Manchester University Press.
- Robins, K.** 1995. Will image move us still?, in *The photographic image in digital culture*, geredigeer deur M. Lister. Londen: Routledge.
- Saint-Martin, F.** 1990. *Semiotics of visual language*. Indiana: Indiana University Press.
- Sariosu, M.** (ed.). 1984. *Mimesis in Contemporary theory Vol 1: The literary and philosophical debate*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.

- Scharfstein, B.** 2009. *Art without borders: a philosophical exploration of art and humanity*. Chicago: University of Chicago Press.
- Schwenger, P.** 2006. *The tears of things: melancholy and physical objects*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Sekula, A.** 1982. On the invention of photographic meaning, in *Thinking photography*, geredigeer deur V. Burgin. Londen: Macmillan.
- Sharpe, M.** 2005. "Jacques Lacan (1901-1981)", *Internet encyclopedia of philosophy: a peer-reviewed academic resource*. [Online]. <http://www.iep.utm.edu/lacweb/> [2010, Maart].
- Smuts, T.** 2004. *Teorie is 'n gil: teorie en ervaring van visuele kuns*. Departement van Visuele Kunste, Universiteit van Stellenbosch: Stellenbosch.
- Snyder, J. & Allen, N.** 1975. "Photography, Vision and representation". *Critical Inquiry*, Autumn (3):143-169.
- Sontag, S.** 1979. *On Photography*. Harmondsworth: Penguin.
- Sontag, S.** (ed.). 1982. *A Barthes Reader*. New York: Hill and Wang.
- Sontag, S.** 1990. *Against Interpretation and other essays*. New York: Anchor.
- Sontag, S.** 2009. *Styles of radical will*. Londen: Penguin.
- Sperber, D.** 1996. *Explaining culture: a naturalistic approach*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Steiner, S.** 2007. "Street Smart: 'thinking pictures' in the tradition of street photography", *Image & Narrative*. [Online]. [http://www.imageandnarrative.be/thinking\\_pictures/steiner.htm](http://www.imageandnarrative.be/thinking_pictures/steiner.htm) [2010, Maart].
- Stone-Mediatore, S.** 2002. "Postmodernism, Realism and the problem of identity". *Diaspora*, 2(1):125-140.
- Sułkowska, M.** 2004. "The Aestheticization of life by photography". *Analecta Husserliana*, 83(4): 495-503.
- Taminiaux, P.** 2008. *The paradox of photography*. Amsterdam: Rodopi Press.
- Truter, C.** 2010. Tussenruimtes boei Botha. *Die Burger*, 14 Julie.
- Tymieniecka, A.** 2000. *The aesthetics discourse of the arts: breaking the barriers*. Dordrecht: Luwer Academic Publishers.
- Von Amelunxen, H.** 1995. "Photography after photography: the terror of the body in digital space", *Brown.edu*. [Online].

[http://www.brown.edu/Courses/GM/GRMN144/transcoop/amelunxen\\_photography\\_after\\_photography.pdf](http://www.brown.edu/Courses/GM/GRMN144/transcoop/amelunxen_photography_after_photography.pdf). [2009, September].

- Warehime, M.** 1995. Photography, time and the surrealist sensibility, in *Photo-textualities: reading photographs and literature*, geredigeer deur M. Bryant. Londen & Ontario: Associated University Press.
- Watton, K.L.** 1984. Transparent Pictures: on the nature of photographic realism. *Critical Inquiry*, 11(12): 246-271.
- Wells, L.** (ed.). 2000. *Photography: a critical introduction*. Londen & New York: Routledge.
- Wilkie-Stibbs, C.** 2002. *The feminine subject in children's literature*. New York: Routledge.
- Wispé, L.** 1990. History of the concept of empathy, in *Empathy and its development*, geredigeer deur N. Eisenberg & J. Strayer. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wood, P. & Perry, G.** (eds.). 2004. *Themes in contemporary art*. Londen: Yale University Press.
- Žižek, S.** 2006. *How to read Lacan*. Londen: Franta Books.

# Illustrasies

---

**Fig 1.** Lien Botha, "Amendment 11: the case of extinct threats", *Amendment* (2006). Argivale ink-jet afdrucke op katoen-papier, 40x68.5 cm.

([http://www.lienbotha.co.za/amendments\\_011.html](http://www.lienbotha.co.za/amendments_011.html)).

**Fig 2.** Lien Botha, "Amendment 12: the case of a crime less classic", *Amendment* (2006). Argivale ink-jet afdrucke op katoen-papier, 40x68.5 cm.

([http://www.lienbotha.co.za/amendments\\_012.html](http://www.lienbotha.co.za/amendments_012.html)).

**Fig 3.** Lien Botha, "Amendment 10: the case of the nyctologic missionary", *Amendment* (2006). Argivale ink-jet afdrucke op katoen-papier, 40x68.5 cm.

([http://www.lienbotha.co.za/amendments\\_010.html](http://www.lienbotha.co.za/amendments_010.html))

**Fig 4.** Lien Botha, "Amendment 9: the case of a little white lie", *Amendment* (2006). Argivale ink-jet afdrucke op katoen-papier, 40x68.5 cm.

([http://www.lienbotha.co.za/amendments\\_009.html](http://www.lienbotha.co.za/amendments_009.html))

**Fig 5.** Jeff Wall, "Clipped Branches" (2001). Foto-transparant in ligboks, 72 x 89 cm.

([http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/jeffwall/rooms/room10\\_shtm](http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/jeffwall/rooms/room10_shtm))

**Fig 6.** Lien Botha, "Staff parking, Company Gardens, Cape Town", *Parrot Jungle* (2009). Inkjet op Hahnemuhle papier, 28 x 42 cm. ([http://www.lienbotha.co.za/Parrot\\_Jungle\\_25.htm](http://www.lienbotha.co.za/Parrot_Jungle_25.htm))

**Fig 7.** Lien Botha, "Cymbiflora sign, R44, Firlands", *Parrot Jungle* (2009). Inkjet op Hahnemuhle papier, 28 x 42 cm.

([http://www.lienbotha.co.za/Parrot\\_Jungle\\_22.htm](http://www.lienbotha.co.za/Parrot_Jungle_22.htm))

**Fig 8.** Lien Botha, "Italian Club, Milnerton", *Parrot Jungle* (2009). Inkjet op Hahnemuhle papier, 28 x 42 cm. ([http://www.lienbotha.co.za/Parrot\\_Jungle\\_6.htm](http://www.lienbotha.co.za/Parrot_Jungle_6.htm))

**Fig 9.** Lien Botha, "Parking basement, St Martini Gardens, Cape Town", *Parrot Jungle* (2009). Inkjet op Hahnemuhle papier, 28 x 42 cm. ([http://www.lienbotha.co.za/Parrot\\_Jungle\\_28.htm](http://www.lienbotha.co.za/Parrot_Jungle_28.htm))

**Fig 10.** Lien Botha, "Oasis auto, Broadland Rd, Strand", *Parrot Jungle* (2009). Inkjet op Hahnemuhle papier, 28 x 42 cm. ([http://www.lienbotha.co.za/Parrot\\_Jungle\\_26.htm](http://www.lienbotha.co.za/Parrot_Jungle_26.htm))

**Fig 11.** Lien Botha, "Redwing starlings in autumn, Betty's Bay", *Parrot Jungle* (2009). Inkjet op Hahnemuhle papier, 28 x 42 cm. ([http://www.lienbotha.co.za/Parrot\\_Jungle\\_18.htm](http://www.lienbotha.co.za/Parrot_Jungle_18.htm))

**Fig 12.** Lien Botha, "Hibiscus flowers, 11th Avenue, Kleinmond", *Parrot Jungle* (2009). Inkjet op Hahnemuhle papier, 28 x 42 cm. ([http://www.lienbotha.co.za/Parrot\\_Jungle\\_16.htm](http://www.lienbotha.co.za/Parrot_Jungle_16.htm))

**Fig 13.** Jean-Marc Bustamante, "Tableau no. 43" (1981). Type C en Cibachrome afdruk, 103 x 103 cm. (Fried 2009:20).

**Fig 14.** Lien Botha, "Container from Draadbaai, Betty's Bay", *Parrot Jungle* (2009). Inkjet op Hahnemuhle papier, 28 x 42 cm. ([http://www.lienbotha.co.za/Parrot\\_Jungle\\_13.htm](http://www.lienbotha.co.za/Parrot_Jungle_13.htm))

# Illustrasie-addendum



*Amendment 11: the case of extinct threats*

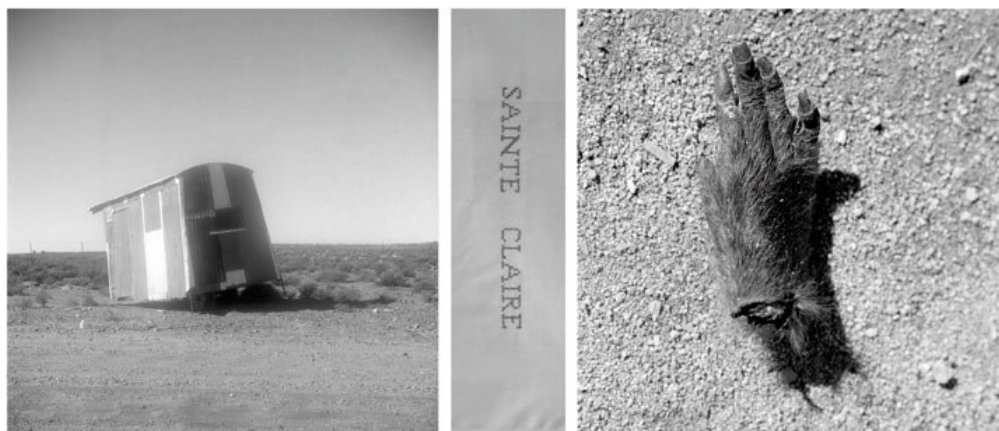
**Fig 1.** Lien Botha, "Amendment 11: the case of extinct threats", *Amendment* (2006). Argivale ink-jet afdruckke op katoen-papier, 40x68.5 cm.  
([http://www.lienbotha.co.za/amendments\\_011.html](http://www.lienbotha.co.za/amendments_011.html)).



*Amendment 12: the case of a crime less classic*

**Fig 2.** Lien Botha, "Amendment 12: the case of a crime less classic", *Amendment* (2006). Argivale ink-jet afdruckke op katoen-papier, 40x68.5 cm.  
([http://www.lienbotha.co.za/amendments\\_012.html](http://www.lienbotha.co.za/amendments_012.html)).





*Amendment 10: the case of the nyctalopic missionary*

**Fig 3.** Lien Botha, "Amendment 10: the case of the nyctalopic missionary", *Amendment* (2006). Argivale ink-jet afdrucke op katoen-papier, 40x68.5 cm.  
([http://www.lienbotha.co.za/amendments\\_010.html](http://www.lienbotha.co.za/amendments_010.html))



*Amendment 9: the case of a little white lie*

**Fig 4.** Lien Botha, "Amendment 9: the case of a little white lie", *Amendment* (2006). Argivale ink-jet afdrucke op katoen-papier, 40x68.5 cm.  
([http://www.lienbotha.co.za/amendments\\_009.html](http://www.lienbotha.co.za/amendments_009.html))



**Fig 5.** Jeff Wall, "Clipped Branches" (2001). Foto-transparant in ligboks, 72 x 89 cm.  
(<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/jeffwall/rooms/room10.shtm>)



**Fig 6.** Lien Botha, "Staff parking, Company Gardens, Cape Town", *Parrot Jungle* (2009). Inkjet op Hahnemuhle papier, 28 x 42 cm. ([http://www.lienbotha.co.za/Parrot\\_Jungle\\_25.htm](http://www.lienbotha.co.za/Parrot_Jungle_25.htm))





**Fig 7.** Lien Botha, "Cymbiflora sign, R44, Firlands", *Parrot Jungle* (2009). Inkjet op Hahnemuhle papier, 28 x 42 cm. ([http://www.lienbotha.co.za/Parrot\\_Jungle\\_22.htm](http://www.lienbotha.co.za/Parrot_Jungle_22.htm))



**Fig 8.** Lien Botha, "Italian Club, Milnerton", *Parrot Jungle* (2009). Inkjet op Hahnemuhle papier, 28 x 42 cm. ([http://www.lienbotha.co.za/Parrot\\_Jungle\\_6.htm](http://www.lienbotha.co.za/Parrot_Jungle_6.htm))



**Fig 9.** Lien Botha, "Parking basement, St Martini Gardens, Cape Town", *Parrot Jungle* (2009). Inkjet op Hahnemuhle papier, 28 x 42 cm.  
[http://www.lienbotha.co.za/Parrot\\_Jungle\\_28.htm](http://www.lienbotha.co.za/Parrot_Jungle_28.htm)



**Fig 10.** Lien Botha, "Oasis auto, Broadland Rd, Strand", *Parrot Jungle* (2009). Inkjet op Hahnemuhle papier, 28 x 42 cm. ([http://www.lienbotha.co.za/Parrot\\_Jungle\\_26.htm](http://www.lienbotha.co.za/Parrot_Jungle_26.htm))



**Fig 11.** Lien Botha, "Redwing starlings in autumn, Betty's Bay", *Parrot Jungle* (2009). Inkjet op Hahnemuhle papier, 28 x 42 cm. ([http://www.lienbotha.co.za/Parrot\\_Jungle\\_18.htm](http://www.lienbotha.co.za/Parrot_Jungle_18.htm))



**Fig 12.** Lien Botha, "Hibiscus flowers, 11th Avenue, Kleinmond", *Parrot Jungle* (2009). Inkjet op Hahnemuhle papier, 28 x 42 cm. ([http://www.lienbotha.co.za/Parrot\\_Jungle\\_16.htm](http://www.lienbotha.co.za/Parrot_Jungle_16.htm))





**Fig 13.** Jean-Marc Bustamante, "Tableau no. 43" (1981). Type C en Cibachrome afdruk, 103 x 103 cm. (Fried 2009:20).



**Fig 14.** Lien Botha, "Container from Draadbaai, Betty's Bay", *Parrot Jungle* (2009). Inkjet op Hahnemuhle papier, 28 x 42 cm. ([http://www.lienbotha.co.za/Parrot\\_Jungle\\_13.htm](http://www.lienbotha.co.za/Parrot_Jungle_13.htm))